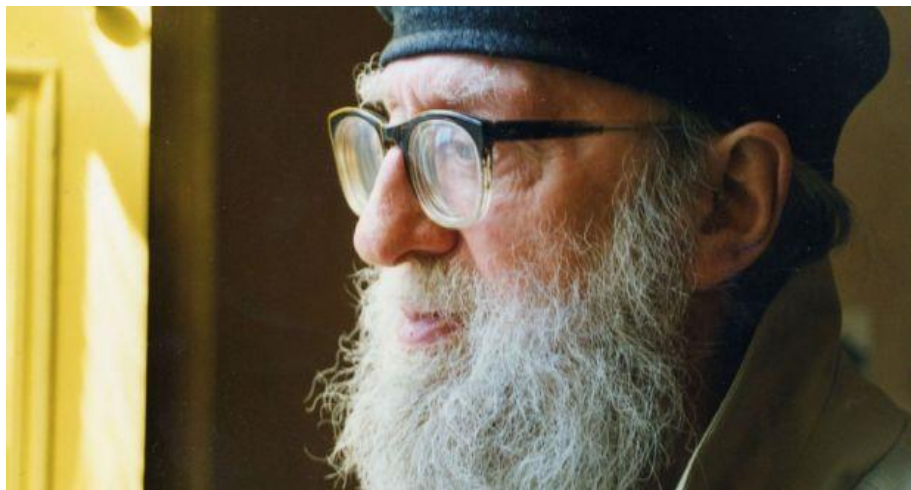




UNIVERSIDADE DA CORUÑA

**Galicia, Irlanda y el impacto de la música tradicional
en la poesía de Pearse Hutchinson**

José Luis Prieto Montero
Director: José Miguel Alonso Giráldez
SEPTIEMBRE 2015



Pearse Hutchinson (fuente: The Gallery Press)

Agradecimientos	i
Lista de abreviaturas.....	iii
Notas	v
1. Introducción	7
1.1. Experiencia investigadora.....	7
1.2. Justificación y objetivo.....	8
1.3. Metodología y elaboración de la investigación	11
2. Marco teórico	17
2.1. Concepto de literatura.....	17
2.1.1. Definiciones estructurales.....	18
2.1.2. Definición funcional.....	19
2.1.3. Definiciones semióticas	19
2.2. Funciones de la literatura.....	20
2.3. Concepto de oralitura.....	22
2.4. Concepto de música.....	23
2.5. Literatura y música	25
2.6. Las cantigas, ejemplo de simbiosis entre literatura y música.....	28
2.7. Literatura y música en Irlanda	33
2.8. Seamus Heaney, el bardo telúrico	43
2.9. Paul Muldoon y otros autores.....	51
3. Pearse Hutchinson	53
3.1. Biografía	53
3.2. Perfiles	59
3.2.1. Perfil vital	59
3.2.2. Perfil estilístico	61
3.3. ¿Poeta clásico o innovador?	66
3.4. Contexto literario.....	70
3.5. Relación no literaria con la música.....	73
4. La música en la literatura de Pearse Hutchinson	77
4.1. La música asociada al origen: la identificación cultural.....	77
4.2. Música y clases sociales	89
4.3. La música como elemento vital	97
4.4. La música como eje central del poema.....	109
4.4.1. Canciones populares	110

4.4.2. Música como rasgo definitorio del motivo del poema	115
4.4.3. Sonoridad.....	117
4.5. Otros usos y referencias musicales	121
4.6. Hutchinson, el bardo moderno.....	126
5. Música y forma	139
5.1. Rimas	140
5.2. Métrica y ritmo	146
5.3. La sonoridad a través de la organización.....	157
5.3.1. Formatos únicos.....	158
5.3.2. Repetición de estructuras	164
5.3.3. Contrapuntos.....	172
5.3.4. Poemas como canciones	175
5.4. Recursos estilísticos.....	176
5.4.1. Recursos gramaticales	176
5.4.2. Recursos fónicos.....	179
5.5. La inclusión de otros idiomas	181
6. <i>Listening to Bach</i>	185
6.1. Música asociada al origen: la identificación cultural	186
6.2. Música y clases sociales	190
6.3. Música como elemento vital.....	191
6.4. La música como eje central del poema.....	193
6.5. Otros usos y referencias musicales	196
6.6. Hutchinson como bardo moderno	198
6.7. Rimas	199
6.8. Métrica y ritmo	200
6.9. Sonoridad y organización	203
6.9. Recursos estilísticos.....	206
6.10. Otros idiomas.....	210
6.11. Valoración de <i>Listening to Bach</i> dentro del estilo literario de Hutchinson.....	211
7. Géneros tradicionales irlandeses en Pearse Hutchinson.....	213
7.1. La balada.....	213
7.2. El <i>sean-nós</i>	224
7.3. El <i>aisling</i>	230
8. Galicia a través de la música	235

8.1. <i>Done into English</i> : cantigas	236
8.2. <i>Done into English</i> : autores gallegos	240
8.3. Influencia de las cantigas en la poesía de Hutchinson.....	244
9. Conclusiones	253
Anexos	I
I. Bibliografía	I
I.I. Obras citadas	I
I.II. Obras consultadas	VII
II. Entrevistas	XXIII
II.II. David McLoughlin	XXX
II.III. Eiléan Ni Chuilleanáin.....	XXXV
II.IV. Jorge R. Sagastume.....	XXXVII
II.V. Vincent Woods.....	XXXIX
III. Transcripciones del programa <i>Óró Domhnaigh</i>	XLVII

Agradecimientos

En primer lugar, gracias a mi director, José Miguel Alonso Giráldez, por descubrirme a un poeta como Pearse Hutchinson, en el que confluyen dos de mis pasiones: literatura y música. Por su apoyo, preocupación, guía, y colaboración, siempre desde una perspectiva constructiva llena de confianza y entusiasmo por mi trabajo.

Gracias a mis padres, Pilar y José Luis, que entendieron mi decisión y la importancia de iniciar los estudios de doctorado tras la carrera para seguir creciendo como persona y como profesional. Su apoyo, desde el respeto y la discreción, también ha sido fundamental para el desarrollo de esta tesis. Y a mi hermano Julián, por su interés en mi trabajo, del que no me preguntaba a mí, sino a mis padres, porque los tres consideraban que era algo que requería una dedicación especial y personal.

A Elena Canido, Abraham Primo y Daniel Varela, compañeros de este viaje por derecho propio, pues no solo me apoyaron y animaron, sino que además se interesaron realmente por Pearse Hutchinson y quisieron aprender a medida que yo aprendía. Esto hizo que me propusieran ideas y cuestiones que podía tratar en esta tesis y me llevó a profundizar aún más en la figura de este poeta. Quiero agradecer también a amigos como Guillermo Castro, José Dafonte, Lucía Fernández, Javier Fraga, Noelia Iglesias, Guadalupe Lenza, Patricia Martínez, Juan Carlos Medel, Rafel Rodríguez, José Seva, Juan Silvosa, Carlos Vales y Alberto Vela sus palabras de ánimo.

Por último, gracias a Emilio Araúxo, Michael Augustin, Philip Coleman, Seán Crosson, Anne Duggan (The Gallery Press), Maria Johnston, David McLoghlin, Eiléan Ní Chuilleanáin y Jorge R. Sagastume por su amabilidad y trato a la hora de colaborar en esta investigación, y muy especialmente a Vincent Woods, por toda la información que me ha facilitado, su interés constante, la ilusión que mostró desde el primer momento por mi tesis y el detalle de avisarme de los eventos relacionados con Hutchinson que se organizan.

Y, por supuesto, gracias a Pearse.

Lista de abreviaturas

Con la intención de facilitar la lectura y las citas, se han empleado las siguientes abreviaturas para referirse a los correspondientes libros:

<i>ALFAW</i>	<i>At Least for a While</i> . Oldcastle: The Gallery Press, 2008.
<i>BMS</i>	<i>Barnsley Main Seam</i> . Oldcastle: The Gallery Press, 1995.
<i>CP</i>	<i>Collected Poems</i> . The Gallery Press, 2002.
<i>CTL</i>	<i>Climbing the Light</i> . The Gallery Press, 1985.
<i>DIE</i>	<i>Done into English: Collected Translations</i> . Oldcastle: The Gallery Press, 2003.
<i>LTB</i>	<i>Listening to Bach</i> . Oldcastle: The Gallery Press, 2014.
<i>TFIAO</i>	<i>The Frost is All Over</i> . The Gallery Press, 1975.
<i>TSTKTB</i>	<i>The Soul that Kissed the Body</i> . Oldcastle: The Gallery Press, 1990.
<i>WTMG</i>	<i>Watching the Morning Grow</i> . Dublin: The Gallery Press, 1972.
<i>RPH</i>	<i>Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera</i> . Irish Academic Press, 2011.

Notas

Para mantener la coherencia y concordancia del texto, las citas de esta tesis han sido traducidas al castellano. Se han respetado el idioma y la puntuación original de los poemas, que cuentan con sus traducciones en las correspondientes notas al pie. Las traducciones han sido realizadas por mí, salvo que se indique lo contrario.

1. Introducción

1.1. Experiencia investigadora

Durante mis estudios de Filología inglesa, siempre mostré un gran interés por la literatura irlandesa. Resulta complicado dar una razón, pero había algo en ella que la hacía destacar frente a otras. Su temática, evocadora de la historia del pueblo; el estilo, la sonoridad de ritmos y rimas, el reflejo del carácter de sus autores. Por otra parte, la música ha estado presente en mi vida desde pequeño y forma parte del entorno en el que me crié y eduqué. Tanto mi padre como mi madre tocan diferentes instrumentos musicales y siempre tenían música en casa, por lo que es parte de mí.

Dado que la literatura y la música son dos de mis mayores aficiones y que ambas son formas de expresión artística relacionadas entre sí, consideré interesante y atractivo investigar la relación entre dichas artes en un contexto concreto, el de Irlanda. Los dos años de formación en estudios de doctorado, necesarios en aquel momento para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados y la posterior elaboración de la tesis doctoral, me permitieron comenzar a desarrollar esta relación a través de dos módulos del primer año, “A renovación da poesía irlandesa despois de 1950” y “The novel in Great Britain and Ireland since 1980”,¹ y los trabajos de investigación tutelados del segundo año, que aproveché para profundizar en la literatura irlandesa y establecer un desarrollo o modelo que se asemejara a este trabajo, tanto en estructura y contenido como en objeto de estudio. En el primero de los trabajos, dentro del módulo “Literatura e cultura en

¹ “La novela en Gran Bretaña e Irlanda desde 1980”.

Escocia e Irlanda”, seleccioné cuatro obras contemporáneas² en las que la presencia musical era evidente y analicé la presencia de la música: música incluida, música excluida, papel dentro de la trama, connotaciones e influencia en los personajes, entre otros. El trabajo tutelado del segundo módulo escogido, “A linguaxe na construción do *sense of place* nos poetas irlandeses contemporáneos”, también relacionó literatura y música, y al mismo tiempo las relacionó con el *sense of place* o características que hacen de un lugar único. A través de *Irish Melodies* de Thomas Moore³ y *The Love Songs of Connacht* de Douglas Hyde,⁴ obras que parten de la recopilación de canciones tradicionales irlandesas para reivindicar la cultura e historia nacional, pude concluir que los valores y características culturales, geográficas e históricas de Irlanda no solo se han defendido a través de la literatura, sino también de la música, pues ambas obras, dos de las más importantes del *Celtic Revival*,⁵ cuentan con una importante carga musical en contenido y forma.

Las investigaciones realizadas durante los dos años de formación doctoral, especialmente las que se llevaron a cabo durante la ejecución de los trabajos de investigación tutelados, resultaron muy satisfactorias a título personal, pues pude comprobar cómo la literatura y la música se relacionaban entre sí en diferentes contextos literarios.

1.2. Justificación y objetivo

La idea de realizar una tesis doctoral que profundizara en este vínculo ya era clara al inicio de los estudios de doctorado, por eso enfoqué los trabajos de investigación hacia ese camino. La experiencia y conocimientos adquiridos en ese tiempo fueron

² *Trainspotting* (Irvine Welsh, 1996), *The Commitments* (Roddy Doyle, 1998), *In Between Talking about the Football* (Gordon Legge, 1991) y *Near Neighbours* (Gordon Legge, 1998).

³ Thomas Moore (1779 – 1852), poeta, cantante y compositor irlandés. En su trabajo más importante, *Irish Melodies*, puso letra a una serie de canciones tradicionales irlandesas recopiladas en diez volúmenes publicados entre 1808 y 1834. Este hecho, junto a la interpretación de algunas de las composiciones, le valió el sobrenombre de “bardo de Irlanda”.

⁴ Douglas Hyde (1860 – 1949), académico de estudios irlandeses cuyas obras recopilaban historias y canciones tradicionales. Por sus contribuciones a la conservación y reivindicación de la cultura irlandesa, fue presidente de la *National Literary Society* y la *Conradh na Gaeilge* (“Liga Gaélica”), organización cultural creada para preservar y recuperar los diferentes aspectos culturales de Irlanda. Además, fue el primer presidente de la República de Irlanda entre 1938 y 1945.

⁵ Movimiento político-cultural surgido a finales del siglo XIX de carácter nacionalista que defendió y reivindicó la herencia gaélica de Irlanda frente a las influencias culturales del inglés. Impulsado por figuras como William Butler Yeats, Lady Gregory o Douglas Hyde, el Resurgir Celta abogaba por recuperar las historias, mitos y folclore irlandés, así como el ritmo y la sonoridad de la literatura tradicional irlandesa, a través de la lengua inglesa.

determinantes a la hora de definir las líneas de actuación y temática de la tesis. Ya que se había analizado el papel de la música a partir de dos obras de la literatura de una época, la del *Celtic Revival*, mi interés se centró en determinar la presencia de la música en un autor concreto que fuera irlandés o estuviera relacionado con Irlanda, para analizar su impacto e importancia dentro de su obra, tanto a nivel formal como de contenido. Mediante el desarrollo de esta investigación, no solo se podría establecer el valor de la música dentro de una bibliografía, sino también su valor cultural y sus implicaciones como reflejo de, en este caso, el pueblo irlandés, de la misma manera que a raíz del trabajo tutelado sobre literatura, música y *sense of place* se podía concluir que la literatura reflejaba la música como elemento a partir del cual se desarrollaba el *sense of place* sin dejar de ser elemento conformador de este.

Para la elaboración de la tesis eran fundamentales dos premisas: aportar un enfoque dinámico, práctico y multidisciplinar, basado en la mayor medida de lo posible en las fuentes primarias para resultar accesible y poder seguir las líneas de investigación a través de la lectura directa de los diferentes trabajos del autor escogido, sin tener que recurrir a otras fuentes. Por otra parte, mi director de tesis y yo considerábamos importante que el autor seleccionado no fuera o hubiera sido objeto de numerosos estudios académicos, ya que nos otorgaría mayor libertad para trabajar y la ventaja de ofrecer un trabajo novedoso, diferente y pionero. Con todo esto en cuenta, consideramos dos líneas de investigación: la primera de ellas se centraría en el impacto de la literatura irlandesa en la música del cantautor norirlandés Van Morrison, ya que parte de su trabajo está influido por la tradición celta y sus letras muestran influencias de poetas como William Butler Yeats, Seamus Heaney o Patrick Kavanagh, cuyo poema “On Raglan Road”⁶ fue musicalizado por Morrison. La segunda analizaría principalmente el impacto de la música en la literatura de un poeta irlandés aunque nacido en Glasgow (1927), Pearse Hutchinson, así como su relación con Galicia. Hutchinson pertenece a una generación de poetas modernos que rompen con el canon literario de inicios del siglo XX, influido por el *Celtic Revival*. Frente a la imagen de una Irlanda mitológica y localista que busca revivir glorias pasadas, Hutchinson y sus coetáneos muestran la realidad de una Irlanda oprimida, inmovilista y rural que posteriormente se abriría al cambio. Y al mismo tiempo, junto a la crítica política y social, defienden el aperturismo y la modernización sin olvidar la

⁶ Kavanagh, Patrick. “On Raglan Road”. *The Complete Poems of Patrick Kavanagh*. Peter Kavanagh, 1972.

importancia de los factores que conforman a Irlanda como nación, como su lengua. Una Irlanda que mira al mundo sin dejar de mirarse a sí misma.⁷

Los datos con los que contábamos nos parecieron adecuados para hacer de Hutchinson el objeto de esta tesis: era un poeta contemporáneo, considerado irlandés a pesar de haber nacido en Glasgow, como se señala más arriba; poco estudiado, pues apenas había artículos académicos dedicados a su relación con la música y tampoco había un gran número de artículos sobre su poesía; estaba vivo y podríamos intentar contactar con él, lo cual siempre supone un valor añadido para el investigador de la literatura contemporánea, y una de sus colecciones de poemas llevaba por título el nombre de un baile tradicional, “The Frost is All Over”.⁸ La lectura de esta colección resultó reveladora, pues el elemento musical no solo estaba presente en el título, sino también en los aspectos formales de los poemas y en el contenido de estos de diversas formas: músicos que emigraban, músicos sin techo, canciones de pub o anécdotas que sucedían con canciones de fondo evidenciaban la presencia e importancia de la música en la vida del poeta. Este motivo, unido a los anteriores, hizo que me decantase por realizar la tesis doctoral sobre Pearse Hutchinson con el objetivo de profundizar en las relaciones entre música y literatura a partir de la presentación, análisis, estudio y connotaciones de los diversos aspectos musicales (formales y de contenido) y culturales y, consecuentemente, reflejar la presencia y el peso de la música tanto en la obra de Pearse Hutchinson como en el propio poeta, como indiqué en el proyecto de tesis presentado tras la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Por otra parte, es relevante señalar que Hutchinson viajó por toda Europa movido por su interés hacia otras culturas, especialmente las diversas literaturas ibéricas, lo que le llevó a visitar Galicia y traducir a poetas gallegos como Rosalía de Castro o Celso Emilio Ferreiro. Por esta razón, aunque no es el tema central de esta investigación, también me pareció apropiado dedicarle un pequeño capítulo a su relación con Galicia, cuyo objetivo es el de analizar la presencia de estos autores en los libros de Hutchinson y el motivo que les lleva a aparecer en ellos.

⁷ El contexto literario de Pearse Hutchinson se desarrolla de forma más amplia a partir de la página 70.

⁸ “The Frost is All Over” es una jiga o baile tradicional irlandés, “Taan Sioc Imtigte”, publicado por primera vez en 1707 pero datado en la década de los 1600.

1.3. Metodología y elaboración de la investigación

La bibliografía de Pearse Hutchinson es extensa, pues además de los dieciséis libros de poemas que publicó a través de diferentes editoriales hay que sumar sus libros traducidos a otros idiomas, los poemas publicados en prensa en inglés e irlandés desde 1945, sus reseñas televisivas para el *Irish Times*⁹ y otras colaboraciones. Por esta razón, consideré oportuno realizar una selección de material de estudio. Decidí emplear como fuentes primarias los siguientes libros: *Watching the Morning Grow*, *The Frost is All Over*, *Climbing the Light*, *The Soul that Kissed the Body*, *Barnsley Main Seam*, *Done into English: Collected Translations* y *At Least for a While*. Los motivos principales que me llevaron a escoger estos libros son los siguientes: están escritos en inglés, por lo que el idioma no supone un inconveniente; incluyen poemas originales y poemas ya publicados en otros medios, como la revista *The Bell*;¹⁰ los pude encontrar y obtener, ya que los adquirí directamente a través de la editorial; la presencia de la música en dichos libros es abundante y, por último, esta selección conforma el cuerpo de trabajo poético original del autor en inglés. Excluí el libro *Joseph Carner: Poems*, al tratarse de un trabajo de traducción de otro autor;¹¹ los libros escritos en irlandés como *Faoistin Bhacach*, porque no tengo conocimientos de irlandés; *Tongue without Hands* y *Expansions*, ya que estaban descatalogados en todas las librerías y bibliotecas consultadas; colecciones de poemas como *Collected Poems*, al estar estos poemas incluidos en los libros seleccionados; y las reseñas televisivas y otras colaboraciones, pues no están relacionadas con la poesía de Pearse Hutchinson.

Tras la selección de obras que me propuse analizar, procedí a su lectura y a tomar nota de las referencias y aspectos musicales de cada poema a nivel formal (rimas, métrica, presencia de otros idiomas) y de contenido (papel de la música en el poema, presencia de

⁹ Diario irlandés editado desde 1958. Su ideología cambió con los años, pues comenzó como un periódico nacionalista protestante que, tras cambiar de dueños, pasó a ser unionista y poco después liberal y progresista, tendencia que se mantiene en la actualidad. De tirada internacional, hace hincapié en las noticias relacionadas con Irlanda a nivel social, político, económico y cultural, aunque cuenta también con un apartado internacional y columnas escritas por figuras como el político Tony Blair o el novelista irlandés Brian O' Notan (1911 – 1966), también conocido como Flann O' Brien.

¹⁰ Revista mensual sobre literatura fundada en 1940 por Seán Ó Faoláin y publicada hasta 1954. Es considerada la revista literaria irlandesa más importante del siglo XX, ya que apoyó a los jóvenes escritores y se mostró contraria a la censura, inmovilismo y ruralismo que caracterizaban al país en aquella época. Su apuesta por un enfoque aperturista social y cultural sería el reflejo de los cambios que se produjeron a nivel político, económico y social en años posteriores.

¹¹ No obstante, incluí *Done into English* por su relación con la música y Galicia, al contar con traducciones de cantigas de amigo y autores gallegos.

músicos, cualidades de la música y los músicos) a fin de poder establecer rasgos comunes. Estos rasgos comunes o características recurrentes encontradas en los libros seleccionados fueron las que determinaron los diferentes capítulos de la tesis relacionados con la bibliografía del poeta. Consideré apropiado comenzar por el análisis de las connotaciones de la música en el contenido porque entiendo que el mensaje que quiere transmitir el poeta, así como el impacto de sus experiencias (el contexto personal, vital e histórico) y el reflejo de sus opiniones, lo que ve y le rodea, son más evidentes en lo que escribe que en cómo lo escribe.

Tras el análisis de los elementos musicales en el contenido y la forma incluí un capítulo dedicado al vínculo entre Hutchinson y Galicia debido a que, como se explica en la justificación de la tesis, nuestra tierra figura en su obra, por lo que me pareció oportuno ver la relación entre Galicia, Hutchinson y, de estar presente, la música. De hecho, el interés del poeta por las lenguas y culturas minoritarias es uno de los temas principales de su cuerpo de trabajo.

Terminados estos capítulos, y mientras esperaba la publicación de la colección de poemas *Listening to Bach*, procedí a la elaboración de la biografía de Pearse Hutchinson, completada con un perfil vital en el que se recogen hechos personales y motivaciones que influyeron en su literatura, y un perfil estilístico, donde se analizan las características de su escritura y los autores que le influyeron. Estos perfiles permiten conocer a Hutchinson como escritor. Junto a ellos figuran también un apartado sobre el movimiento literario en el que se enmarca el poeta y otros relacionados con su categorización como autor y su relación no literaria con la música.

Pearse Hutchinson falleció el 14 de enero de 2012, y el 27 de marzo de 2014 se publicaba a título póstumo *Listening to Bach*, una colección de poemas aparecidos en diversos medios y poemas inéditos seleccionados por Vincent Woods y Eiléan Ní Chuilleanáin, de quienes hablaré más adelante. Dado que es una publicación actual, le he dedicado uno de los capítulos de esta tesis con la intención de ofrecer al lector uno de los primeros estudios sobre esta publicación. A su vez, esta colección de poemas contaba con alguna de las temáticas establecidas antes de su lectura, durante la investigación, como el papel de la música como elemento conformador de la identidad nacional. Puesto que la colección contaba con poemas inéditos y poemas ya publicados, creo que las diferentes connotaciones de la música observadas en esta investigación no son casuales, sino conscientes, y su presencia en esta publicación es prueba de ello. Por esta razón, llevé a cabo un análisis de *Listening to Bach* en relación a las connotaciones desarrolladas a lo

largo de la tesis, a fin de justificar que estas formaban parte del mensaje y la visión del mundo de Pearse Hutchinson.

Tras los capítulos dedicados a la poesía de Pearse Hutchinson y su obra, redacté el marco teórico en el que se engloba la tesis. Esto se debe a que opté por un enfoque práctico basado en trabajar directamente sobre la poesía que permitió poner en marcha este estudio a buen ritmo, ya que el análisis de los poemas no requería tanto tiempo de investigación como el marco teórico y permitía redactar la investigación con mayor rapidez. Esto, insisto, refuerza la intención de ofrecer una tesis práctica y accesible, tanto desde su realización como desde su lectura.

Además de la lectura de las fuentes primarias, llevé a cabo la lectura de una amplia muestra de fuentes secundarias, como artículos sobre Hutchinson o documentos sobre los hechos o situaciones presentes en algunos de los poemas, para así poder contextualizar y comprender tanto al poeta como los acontecimientos o motivaciones que se observan a lo largo de sus libros. Otras fuentes secundarias consultadas fueron los *podcast* del programa de radio *Arts Tonight*,¹² presentado por Vincent Woods y emitido por la RTÉ.¹³ Quiero resaltar que el número de fuentes secundarias dedicadas a Hutchinson no es muy numeroso, a pesar de ser un autor que ha viajado por toda Europa y hablado de sus diferentes culturas en su poesía, además de traducir a diferentes poetas al inglés. Es precisamente su faceta de traductor la que ocupa una parte de los artículos académicos escritos sobre él, de escasa o nula utilidad para esta investigación centrada en un aspecto tan concreto. Otros artículos y publicaciones se centran en su vida y su poesía, aunque apenas tratan de su faceta musical, y en mi opinión, ofrecen un interés diverso al objeto de esta investigación. No fue hasta 2011, con la publicación de *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*, cuando realmente conté con un recurso centrado íntegramente en Pearse Hutchinson y parte de los aspectos temáticos de su obra, entre ellos, la música.

Debido a los pocos recursos bibliográficos con los que contaba para contextualizar y fundamentar sobre una base sólida la investigación, consideré necesario localizar a

¹² Programa de radio semanal de arte y cultura en Irlanda y a nivel internacional. Durante sus aproximadamente 60 minutos, Vincent Woods entrevista a invitados relacionados con la literatura, música y pintura y comenta e informa sobre novedades y propuestas culturales.

¹³ *Raidió Teilifís Éireann* ("Radio Televisión de Irlanda"), servicio de radiodifusión público de Irlanda fundado en 1960. Cuenta con cuatro emisoras de radio (una de ellas emite en irlandés), seis emisoras digitales, cuatro canales de televisión y un portal web desde el que se puede acceder a los diferentes contenidos. Además, *RTÉ Orchestras, Quartets and Choirs* engloba cinco grupos musicales (dos orquestas, dos coros y un cuarteto de cuerda) entre los que destaca la *RTÉ National Symphony Orchestra*, la orquesta nacional de Irlanda.

Pearse Hutchinson, su entorno y con aquellas personas relacionadas con el poeta directa o indirectamente. Así, a través de mi director, establecí contacto con Jorge Sagastume,¹⁴ Emilio Araújo,¹⁵ Chus Pato¹⁶ y Michael Augustin,¹⁷ entre otros. Los motivos por los que nos dirigimos a estas personas fueron los siguientes: Jorge Sagastume tradujo al castellano poemas de Hutchinson para trabajos académicos y estuvo en contacto con él fundamentalmente en los últimos años. Emilio Araújo también estuvo en contacto con el poeta y mantuvieron largas conversaciones sobre “afinidades e intereses culturales, políticos y, sobre todo, literarios” (Alonso Giráldez 21). Chus Pato es una de las autoras gallegas que Hutchinson tradujo al inglés, pero desconocíamos si llegaron a hablar. Pato confirmó que nunca se conocieron. En cuanto a Michael Augustin, aportó datos generales sobre la relación de Hutchinson con Escocia.

Lamentablemente, Pearse Hutchinson falleció antes de poder hablar directamente con él. Ya que no pude contactar con Hutchinson, me pareció necesario viajar a Dublín (donde residía el poeta) para entrevistarme con personas de su entorno y visitar diversas bibliotecas a fin de poder encontrar más información relacionada con el objeto de investigación. Contacté con Philip Coleman¹⁸ y Maria Johnston,¹⁹ editores del libro

¹⁴ Jorge R. Sagastume (1963), doctor en Literatura y Filosofía, crítico literario, escritor, traductor y fundador de la revista internacional y multilingüe *Sirena: Poetry, Art and Criticism*, así como profesor de estudios latinos en Dickinson College (Pennsylvania, Estados Unidos). Entre sus traducciones figuran trabajos de Michael Augustin (*Un tal Koslowski y otras miniaturas surtidas*, 2005) y Pearse Hutchinson.

¹⁵ Emilio Araújo (1946) es licenciado en Filosofía, escritor, etnógrafo, editor y traductor. En 1995 fundó la editorial Noitarenga, que tradujo al gallego obras minoritarias de corte filosófico, político y artístico con el objetivo de dar a conocer autores relacionados con la cultura gallega. En 2001 fundó la editorial Amastra-N-Gallar.

¹⁶ Chus Pato (1955) publicó sus primeros poemas en la revista *Escrita*, y desde entonces ha colaborado con publicaciones como *Luzes de Galiza*, *Andaina*, *Revista das Letras* o *Dorna*. Entre sus obras figuran *Urania* (1991), *A ponte das poldras* (1996), *Nínive* (1996) y *m-Talá* (2000). Su poesía destaca por estar escrita en prosa, con distintos tipos textuales, una sintaxis sincopada y la importancia del lenguaje como elemento simbólico.

¹⁷ Michael Augustin (1953), nacido en Alemania, estudió literatura anglo-irlandesa y el folclore irlandés y es poeta, traductor, ilustrador, presentador de un programa de poesía en Radio Bremen y co-director del festival literario internacional “Poetry on the Road”. Además, colabora con revistas literarias como *Sirena* o *Cyphers*. Ha publicado varios volúmenes de poesía, cuentos, dramas y audio libros. Parte de sus obras han sido traducidas al inglés, irlandés, italiano y polaco y él mismo ha traducido a autores como Raymond Carver y Adrian Mitchell. Galardonado con los premios Friedrich-Hebbel y Kurt-Magnus, es miembro de la sección irlandesa y alemana del Club PEN Internacional (asociación mundial de escritores).

¹⁸ Philip Coleman (1972) es profesor universitario en el Trinity College de Dublín y director del Máster de Filosofía en literatura americana. Especializado en poesía americana y narrativa breve, sobre las que ha editado numerosas publicaciones en *The Edinburgh Review*, *Poetry Ireland Review* o *The Irish Times* entre otras, ha centrado sus investigaciones en el poeta John Berryman. En 2011 editó, junto a Maria Johnston, *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*, donde firma un artículo sobre la poética de la amistad y una entrevista a Hutchinson.

¹⁹ Maria Johnston (1980) es licenciada en inglés y música por el Trinity College Dublin y doctora en literatura. Crítica de poesía contemporánea, sus trabajos han sido publicados en medios como *The Guardian*, *Poetry Ireland Review* o *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*. En

Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera; Eiléan Ní Chuilleanáin,²⁰ amiga cercana del poeta y co-fundadora de la revista *Cyphers* junto a él; y Vincent Woods,²¹ amigo cercano a Hutchinson y albacea del legado literario del poeta tras su muerte. No fue posible entrevistar personalmente a Maria Johnston ni a Eiléan Ní Chuilleanáin, aunque me atendieron amablemente por correo electrónico en numerosas ocasiones, pero sí tuve la posibilidad de entrevistar a Coleman y Woods, quien me citó al día siguiente de la entrevista para facilitarme material de archivo de Hutchinson y comentarme futuros proyectos relacionados con el poeta, como la publicación del ya citado *Listening to Bach* o la creación del Pearse Hutchinson Archive por parte de la NUI Maynooth.²² Tras mi viaje a Dublín, seguí continuamente en contacto con el entorno de Hutchinson.

El fallecimiento de Pearse Hutchinson supuso, sin duda, un gran inconveniente para la investigación, pues una entrevista con el poeta habría sido una gran fuente de información que contrastaría, validaría o negaría las diferentes propuestas desarrolladas en esta tesis y habría aportado nuevos datos y perspectivas. De forma similar, la inauguración del archivo dedicado a Hutchinson en Maynooth tuvo lugar con gran parte de la investigación terminada y, además de no haber podido desplazarme hasta Maynooth para visitarlo, su material se encuentra en una fase inicial de catalogación. Relacionado con esto surge otro inconveniente, que fue la dificultad para encontrar material de apoyo, especialmente en lo relativo a la presencia de la música en la obra del poeta, aunque desde el principio era muy consciente de ello porque es mi intención ofrecer algo novedoso sobre lo que apenas se ha investigado para poder aportar nuevos datos y estudios. Finalmente, entiendo que un trabajo bien hecho es aquel al que se le dedica tiempo para dominar el objeto de estudio y buscar, analizar y seleccionar contenidos apropiados referentes a la temática investigada y sus áreas relacionadas. Esto, sumado a la necesidad

2011 editó, junto a Philip Coleman, *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*, donde firma un artículo sobre música y movimiento en la poesía de Pearse Hutchinson.

²⁰ Eiléan Ní Chuilleanáin (1942) es poetisa y traductora y ha publicado ocho colecciones de poesía desde 1973. Co-fundó y co-editó junto a Leland Bardwell, Macdara Woods y Pearse Hutchinson la revista *Cyphers*, y también fue directora de la publicación *Poetry Ireland Review*. Entre sus obras destacan *Acts and Monuments* (1972), con la que ganó el premio Patrick Kavanagh; *The Magdalene Sermon* (1989), elegida uno de los tres mejores volúmenes de poesía del año por el *Irish Times* / Aer Lingus Book Prize Committee; y *The Sun – Fish* (2009), ganadora del premio internacional del premio Griffin de Poesía en 2010.

²¹ Vincent Woods (1960), poeta y dramaturgo irlandés. Trabajó como periodista para la RTÉ hasta 1989, y desde entonces se ha dedicado íntegramente a la literatura. Actualmente dirige el programa *Arts Tonight*, en la RTÉ. Su poesía se ha recogido en *The Colour of Language* (1994) y *Lives and Miracles* (2006). Ha ganado varios premios, como el premio Stewart Parker al mejor drama con su obra *At the Black Pig's Dyke* (1998), el premio PJ O'Connor al mejor drama radiofónico y el premio M.J. McManus de Poesía. Es miembro de la asociación de artistas irlandeses *Aosdána* (Ver nota 95).

²² National University Ireland Maynooth o “Universidad Nacional de Irlanda Maynooth”.

de compaginar la investigación con la vida laboral y académica, dificultó en los últimos tramos la finalización de esta tesis.

Contextualizada la investigación y presentada su metodología, elaboración y objetivos, se desarrollará a continuación el marco teórico.

2. Marco teórico

Antes de comenzar con el análisis de las obras de Pearse Hutchinson, es necesario desarrollar el marco teórico que envuelve esta investigación. En este capítulo se tratará la definición de los conceptos de literatura, música y oralitura, la importancia de la música en Irlanda y su influencia en otras artes, diferentes referencias de poesía y música, unidas en autores como Seamus Heaney, Ciaran Carson y Paul Muldoon, y la relación entre Hutchinson y la música popular.

2.1. Concepto de literatura

Etimológicamente, el término *literatura* deriva del latín *littera*, “letra” o “lo escrito”, y se refiere al conjunto de textos originados a partir de la palabra escrita. No obstante, nos encontramos ante un término polisémico, pues su definición ha variado en función del contexto sociocultural e histórico. Esto provoca una falta de consenso a la hora de establecer una definición universal, si bien las diferentes definiciones de la palabra *literatura* pueden agruparse, según su carácter, en estructurales y funcionales, modelo propuesto por el lingüista y filósofo francés Tzvetan Tóodorov.²³

²³ Tzvetan Tóodorov (1939), escritor, crítico, filósofo, y lingüista francés nacido en Bulgaria. Tras realizar una tesis doctoral sobre la aplicación de la perspectiva lingüística y estructuralista al análisis literario, su campo de estudio desarrolló los problemas de la teoría de la literatura desde un punto de vista estructuralista, con obras como *Gramática del Decamerón* (1969), *Poética de la prosa* (1971) o *Los géneros del discurso* (1978). Posteriormente, sus estudios se centraron en la historia de la cultura y la moral social, de los que destaca su trabajo *La vida en común* (1995), en el que une ciencias y filosofía mediante lo que denomina “antropología general”. Profesor y director del Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje de París, fue galardonado en 2008 con el Premio Príncipe de Asturias de las Ciencias Sociales.

2.1.1. Definiciones estructurales

Las definiciones estructurales giran en torno a los rasgos intrínsecos de la literatura, aquello que hace a un texto literario. Desde este punto de vista, la literatura es un medio de imitación a través de un lenguaje autotélico (diferente al cotidiano, sistemático, autosuficiente). Este tipo de definiciones surgen a partir de Aristóteles, quien en su obra *Poética* se refiere a la literatura como “el arte que imita solo con el lenguaje, en prosa o en verso” (1447b). La literatura es imitación y, consecuentemente, ficción. Por ello es fundamental el concepto de verosimilitud: como reflejo de la realidad, el arte de la palabra ha de ser creíble. Por lo tanto, la primera definición que se encuentra en la tradición muestra la literatura como un arte escrito ficticio y creíble, pues refleja la realidad.

Esta doctrina aristotélica resurgiría en el siglo XVI con los clasicistas italianos y españoles. Para Alonso López Pinciano,²⁴ la imitación es la base de la obra literaria, pero distingue entre la imitación natural y la artística (realizada por el escritor), diferenciadas por el lenguaje ya que el escritor busca la estética en la palabra. Por su parte, Ignacio de Luzán²⁵ también incide en el lenguaje, pues es lo que distingue a la poesía de otras artes. Además, distingue entre la imitación de actos humanos (invención) y de la naturaleza (energía) y la imitación universal (fantástica) o particular (icástica). Por último, Luzán también destaca la importancia de la verosimilitud, que se rige por la razón y la verdad: aquello que se rige por la razón es creíble y, por lo tanto, puede ser real. A su vez, distingue dos tipos de verosimilitud, la popular y la noble: lo verosímil para el culto lo es para el vulgo, aunque lo verosímil para el vulgo no tiene por qué serlo para el culto.

Ha de hacerse una última referencia, en cuanto a definiciones estructurales se refiere, al formalismo ruso. Según los formalistas, la literatura ha de orientarse hacia sí misma para que pueda ser definida, esto es, la literatura se define por su literariedad o

²⁴ Alonso López Pinciano (1547 – 1627), una de las figuras más destacadas del Humanismo español. Doctor en medicina, estuvo al cuidado de la familia real y tradujo al médico griego Hipócrates. Su obra más importante, *Filosofía antigua poética* (1596), es un tratado pedagógico sobre poética. Como clasicista, siguió las doctrinas de Aristóteles.

²⁵ Ignacio de Luzán (1702 – 1754) fue un escritor y crítico literario. Desde joven se interesó por las ciencias humanísticas y las lenguas, lo que le llevó a viajar hasta Italia, en donde se graduó en Filosofía y Derecho y entró en contacto con la Ilustración. Tras volver a España ingresó en la Academia de Historia y posteriormente fue nombrado secretario de la embajada española en París, lo que influyó en sus gustos por la literatura. A su retorno a España ocupó diversos cargos oficiales. Su obra más destacada es el tratado sobre teoría de la literatura *Poética* (1737), donde defiende la poesía como imitación de la naturaleza para el deleite de los hombres, verosímil y a favor de la razón. Estos principios recuperan la tradición aristotélica a través del neoclasicismo italiano.

características que hacen que una obra sea literaria, una especificidad formal (estructural) y estética presente en el lenguaje literario. La literariedad se define a través de una serie de rasgos formales que cumplen una función: sensibilizar el objeto literario y desautomatizarlo (transformar el lenguaje común o habitual y, por ende, automático en un lenguaje literario, construido y, por consiguiente, estructurado, a través de recursos literarios, por ejemplo) para crear una impresión que haga al lector detenerse en el proceso y percibir su estética. De esta manera, se considera literatura a todas aquellas obras que no poseen un fin práctico, sino estético, mediante el uso de recursos formales y lingüísticos que las distinguen de lo cotidiano por oposición.

2.1.2. Definición funcional

La definición funcional se basa en los rasgos extrínsecos de la literatura, factores externos con los que está relacionada y que la sitúan en un sistema más amplio. El marxismo definió la literatura como un fenómeno histórico con su propia ideología, dinámica social, tiempo y espacio; una forma de conocimiento que no imita la realidad, sino que la refleja; y a su vez, una forma de apropiación intelectual de la realidad, cognoscible a través de la materia. Así, la literatura es un proceso social que refleja un contexto histórico y una visión concreta del mundo.

2.1.3. Definiciones semióticas

Según la semiótica,²⁶ la literatura es un acto comunicativo concreto con unas características también concretas, por lo que aúna conceptos estructuralistas y funcionalistas. El texto literario es un mensaje en un proceso de comunicación entre un emisor y un receptor dentro de un contexto propio y en situaciones específicas. En oposición al concepto marxista de literatura, que implica un momento histórico concreto, la literatura se define por sus elementos textuales y extratextuales, independientemente de su época, a nivel semiótico.

²⁶ Disciplina que tiene como objeto de estudio el signo lingüístico (formado por un significante, o imagen acústica de una palabra, y un significado, o imagen mental) y su presencia en la sociedad.

2.2. Funciones de la literatura

De la misma manera que ha habido diferentes definiciones de literatura, también se le han atribuido diversas funciones basadas en la utilidad y la estética.

Las primeras referencias se encuentran en la cultura griega. Aunque el concepto primigenio de literatura surge de Aristóteles, sus funciones ya habían sido debatidas anteriormente por los sofistas²⁷ y por Platón. Para los sofistas, la literatura tenía una función formadora que otorgaba gran importancia al embellecimiento y dominio de la palabra, claves para persuadir y embelesar. Consecuentemente, la literatura servía para formar en el dominio de la palabra y la persuasión para fines propios, lo que se consideraba inmoral.

Según Platón, la literatura es una forma de conocimiento a través de la mimesis de la acción humana, posible mediante recursos como el lenguaje y el ritmo. No obstante, por su condición de imitación, la literatura es falsa y no contribuye al conocimiento de la verdad. Esto puede hacer que los ciudadanos adopten modelos de conducta perjudiciales para la pólis²⁸ y se dejen llevar por sus pasiones (emociones) en lugar de la razón, por lo que la literatura es inmoral y corruptora.

Al contrario que Platón, Aristóteles considera que a partir de la imitación se puede desarrollar el conocimiento real, por lo que es útil, y al ser connatural al hombre produce placer. El placer está relacionado directamente con otro concepto de gran importancia en Aristóteles, la catarsis. Dado que la acción es verosímil, el espectador o lector se puede identificar con el personaje y purgar sus pasiones, de modo que se libera de sus emociones negativas.

Las funciones de la literatura en Aristóteles podrían enmarcarse dentro de lo que, posteriormente, los escritores romanos denominaron *docere et delectare*, “enseñar y deleitar”. Contenido y forma. La imitación de la realidad humana puede transmitir conocimiento a través de un texto cuidado y bello que resulta agradable y produce placer.

Esta idea se reinterpretaría durante la Edad Media, época en la que la literatura tendrá la función de “deleitar para enseñar”. Esto se debe a la poca presencia de textos escritos durante este periodo, en poder de la iglesia y la nobleza, y la consecuente

²⁷ Encargados de la educación ciudadana centrados en aspectos prácticos como la política, moral o educación. Relativistas y escépticos, ejercían una gran influencia en las ciudades y criticaban a las instituciones a la par que proponían ideas y enseñanzas basadas en la manipulación y los intereses propios.

²⁸ Ciudad estado de la antigua Grecia.

proliferación de literatura oral gracias a la figura del juglar y a las cantigas, los cantares de gesta o las representaciones teatrales. El cuidado y ornamento de la forma captaban el interés del espectador, que además de disfrutar de la producción oral se detenía en ella, lo que facilitaba el calado del mensaje. Ha de señalarse que, durante esta etapa, el *docere* no hace referencia a la enseñanza del conocimiento, formativa, sino moral.

Los clasicistas del siglo XVI y XVII consideran que la literatura ha de tener una función educadora y a su vez formativa, que enseñe a hablar correctamente. Alonso López Pinciano incidió en el *docere et delectare* como condiciones indispensables de la literatura. De forma similar, Ignacio de Luzán también defiende la enseñanza y el deleite, si bien son funciones diferenciadas que no tienen por qué ser dependientes.

Con la aparición del Romanticismo, el autor adquiere más relevancia que su obra y la literatura deja de ser imitación para convertirse en la expresión de los sentimientos. Ya que la literatura no imita ni refleja la realidad, no tiene por qué ser verosímil y por tanto puede ser ficción. Esto hace que el lector o espectador pueda evadirse de la realidad, lo que añade una nueva función a la literatura.

Finalmente, las nuevas corrientes literarias y filosóficas surgidas en el siglo XX también trataron las funciones de la literatura. Se señaló anteriormente que el marxismo definió la literatura como un fenómeno histórico y una forma de conocimiento que refleja la realidad, lo que le confiere una función cognoscitiva a partir de los conceptos aristotélicos de verosimilitud e imitación. De forma similar al marxismo, el teórico Jacques Dubois²⁹ considera que el texto literario posee una ideología y, por consiguiente, una función moral. Por su parte, el psicoanalista Sigmund Freud defendió la función placentera de la estética, mientras que el formalismo ruso abogó por un fin estético producido por los diversos recursos formales que rompen los automatismos.

Como expliqué en la introducción al concepto de literatura, resulta complejo establecer una única definición de literatura, pues han de tenerse en cuenta rasgos intrínsecos y extrínsecos que varían según contextos y situaciones. Por este motivo, Tóodorov plantea la necesidad de diferenciar lo literario de lo no literario en función del discurso, no de las características.

²⁹ Jacques Dubois (1933) es teórico de la literatura y profesor emérito en la Facultad de Filosofía y Letras de la Université de Liège (Bélgica). Su campo de estudio se centra en la literatura francesa de los siglos XIX y XX, la sociología de las instituciones culturales y la relación entre literatura y sociología. Su obra más destacada es *La institución de la literatura* (1978), sobre las dinámicas institucionales de la literatura.

2.3. Concepto de oralitura

Antes de la aparición de la escritura, las diferentes sociedades transmitían sus conocimientos, historias, orígenes y demás elementos conformadores del patrimonio cultural a través de la forma oral u oralidad. Al no contar con una representación escrita, estos relatos y conocimientos podían ser modificados y adaptados creativamente según el contexto histórico.

Con la aparición los sistemas de escritura, la producción cultural oral comienza a estar representada gráficamente, primero a través de signos (escritura ideográfica), posteriormente con jeroglíficos (escritura jeroglífica) y finalmente mediante letras (escritura alfabética), lo que da origen a la literatura. Frente al carácter cambiante de la forma oral, la literatura presenta un carácter estático, ya que refleja sobre el papel las ideas del escritor en un momento concreto. Con el fin de diferenciar las obras escritas de las obras provenientes de la oralidad, el académico Pius Zirimu³⁰ denominó a estas últimas oratura.

Si bien el término oralidad abarca cualquier acto hablado, la oratura hace referencia al valor artístico de la oralidad. ¿Qué es, por tanto, la oralitura? Es necesario señalar que la oratura no engloba los textos escritos o transcritos, cuando estos pueden tener un origen oral, una función determinada al ser reproducidos oralmente o, simplemente, una manifestación oral. En estos casos se habla de oralitura, término propuesto por Maximilien Laroche³¹ para definir al “conjunto de los textos producidos y transmitidos por vía oral” (11). Esta definición, que presenta la cualidad oral de la oratura y la cualidad escrita y artística de la literatura, es el empleado actualmente.

Finalmente, Daniel Mato³² aporta en su libro *El arte de narrar y la noción de la literatura oral* (1995) otras tres definiciones del concepto de oralitura, propuestas por sendos académicos. Para Rudy Mostacero:

³⁰ Pius Zirimu (desconocido – 1977), lingüista, académico y teórico literario nacido en Uganda. Destacó por la definición del término *oratura* y la formulación de los principios de la literatura africana de los años 60.

³¹ Maximilien Laroche (fecha de nacimiento desconocida) nació en Haití. Ha estudiado Derecho, Literatura francesa y Literatura española, y ha sido profesor universitario en Haití, Canadá, Brasil y el Caribe. Es miembro de la Orden de Francófonos de América y de la Orden nacional de Honor y Mérito de Haití, además de doctor *honoris causa* en Letras por la Universidad McMaster de Canadá. Entre sus principales publicaciones se encuentran *La Littérature haïtienne: Identité-Langue-Réalité* (1981), *La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe* (1991) y *La Mythologie haïtienne* (2002).

³² Daniel Mato, Licenciado en Economía y Doctor en Ciencias Sociales. Su amplia obra bibliográfica ha tratado temas como los problemas epistemológicos y teóricos de la literatura oral, la interculturalidad, antropología y globalización. Ha publicado libros como *El arte de narrar y la noción de literatura oral*:

La literatura oral (llamada también oraliteratura, oralitura) es el conjunto de representaciones verbales y escritas experienciales y artísticas que forman parte del sistema ideológica de una sociedad dividida en clases, donde su producción y consumo pertenece a los sectores que desde el punto de vista de la educación formal han tenido contacto parcial o nulo con ella y, por lo tanto, su forma predominante de expresión y transmisión está dentro de la Oralidad. (citado en Mato 145)

Según María Julia Daroqui, “los cantos populares, mitos, leyendas, refranes, proverbios, fábulas son formas de expresión de la oralitura. El conjunto de estos textos distorsionarán de diversas maneras a los textos del sistema ilustrado” (ibíd). Por último, Eva Klein resalta que las literaturas “se manifiestan a través de la oralidad, lo que significa que es necesario sistematizar un método de estudio capaz de dar cuenta de esa oralidad artística que a veces, ante la carencia de un vocablo más feliz, se denomina ‘oralitura’” (ibíd). Estas tres definiciones encajan con la propuesta por Laroche.

Puede concluirse, por consiguiente, que la oralitura engloba el conjunto de representaciones fundamentalmente orales, si bien pueden ser escritas y posteriormente transmitidas oralmente, con un fin artístico o de transmisión cultural.

2.4. Concepto de música

Un último concepto que ha de ser definido, por ser objeto de estudio de esta tesis, es el concepto de música.

Para poder definir la música, primero ha de explicarse qué es el sonido. El sonido es una vibración que parte de una fuente sonora u órgano que vibra (las cuerdas vocales, el aire en un tubo, una cuerda tensada) y es detectada por el oído. Los sonidos, aunque procedan de una fuente artificial (los ejemplos anteriormente citados), surgen de una vibración periódica y, por ende, son naturales. Cuando las frecuencias de las vibraciones son irregulares, sucede lo que se denomina ruido.

Panorama intercultural y problemas epistemológicos (Caracas, UCV, 1990) y *Cuenteros, cuentahistorias y cacheros del Oriente venezolano: notas etnográficas y discusiones teóricas sobre el arte de narrar* (Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1993) y ha coordinado diversas publicaciones sobre estudios culturales latinoamericanos y globalización, además de colaborar con diversos medios especializados como las revistas *Identities*, *Folklore Americano*, *Oralidad* o *International Sociology*.

Frente al fenómeno natural del sonido está la música, definida por *El libro de la música* (1980) como “el resultado del desarrollo consciente del sonido por parte del hombre, hasta convertirlo en un arte y una ciencia” (9). Ha de tenerse en cuenta que, como sucede con la definición de literatura, el concepto de música según cuestiones ideológicas, socioculturales o históricas, si bien la definición aportada concuerda con las diferentes definiciones formuladas a lo largo de la historia, como la de Jean-Jacques Rousseau,³³ para quien la música es “el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído” (281), y diversos manuales de música.

La música se fundamenta en una serie de principios básicos: tonalidad, dinámica, timbre y ritmo. La tonalidad es la relación entre los tonos (altura y profundidad) de las notas, definidos por la frecuencia de sus vibraciones. La dinámica es intensidad de los sonidos. En cuanto al timbre, es el sonido característico de un instrumento en concreto. Finalmente, el ritmo es la ordenación de la música en el tiempo mediante una fijación de duraciones relativas.

Esta investigación profundiza en la relación de la música con la poesía a través del estudio de las características musicales en los poemas. La aplicación de los principios básicos de la música en la poesía, particularmente el ritmo, y la repetición de sonidos es lo que se denomina musicalidad o sonoridad de un poema. De hecho, podría establecerse una similitud entre música y poesía: los poemas se dividen en estrofas, igual que las canciones; los acentos de las palabras equivalen al tono, dinámica y timbre y, a su vez, marcan el ritmo de versos y pausas, que serían los silencios musicales. Estos aspectos contribuyen a la estética del poema y permiten potenciar aspectos como su humor, tono o cadencia.

La presencia recurrente de los términos expuestos en estos apartados a lo largo de la investigación hace necesaria su definición. Hecho esto, el siguiente paso será analizar la relación entre literatura y música, la música e Irlanda y la música y otras artes.

³³ Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), filósofo, escritor y músico suizo y una de las mayores figuras de la Ilustración francesa, considerado el padre de la pedagogía moderna. De formación autodidacta, ideó un nuevo sistema de notación musical que propuso a la Academia de las Ciencias de París. Este sistema sustituía las notas y los pentagramas por un sistema cifrado, pero fue rechazado. Tras entablar amistad con algunas de las figuras de la Ilustración, plasmó sus conocimientos sobre música en diferentes artículos para la *Encyclopédie*, la enciclopedia de los conocimientos científicos de la época. También es autor del *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, sobre la desigualdad y el progreso; *El contrato social*, sobre la integración de los individuos en la comunidad; y *De la educación*, donde promueve la educación al margen de la sociedad y el aprendizaje a través de la espontaneidad y el contacto con la naturaleza.

2.5. Literatura y música

“A cualquier cosa que puedo cantar, la llamo canción. A cualquier cosa que no puedo cantar, la llamo poema” (Bob Dylan)

Esta cita de Bob Dylan, incluida en el libreto de su álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), ilustra la estrecha relación entre literatura y música, desarrollada en este apartado.

Al definir la musicalidad en el apartado anterior, se propuso un símil entre música y poesía que permite ver un primer indicio de la relación entre literatura y música, y es que ambas artes comparten una serie de recursos con los que logran determinados efectos. El ritmo y los signos de puntuación, por ejemplo, marcan la velocidad y las pausas de reproducción y lectura. La cadencia produce sensaciones de término al marcar los finales. Por su parte, la melodía está presente en la música a través del sonido y timbre de las notas y en la literatura a través de las palabras y rimas. Por último, la armonía (combinación de sonidos diferentes pero acordes) entre notas musicales también se da entre palabras a nivel fonético.

Sin embargo, la relación entre literatura y música no se limita a estos recursos técnicos, pues desde su origen han estado ligadas. Tanto una como otra tienen un origen pragmático, ya que surgieron como herramientas. La literatura, en su origen oral, era vehículo de transmisión de la cultura. La historia de un pueblo, sus orígenes, costumbres, tradiciones y leyendas se transmitían de generación en generación junto a los valores morales, las normas y comportamientos necesarios para el correcto desarrollo de la sociedad y los conocimientos sobre educación y diferentes aspectos de la vida. La música, que surgió en forma de patrones rítmicos, sonidos y cantos, servía como regla mnemotécnica para aprender y recordar la formación, cultura y normas de un pueblo. Como expone Blasina Cantizano:

Cuestiones como el ritmo, la entonación e incluso el volumen y el tono de la voz son primordiales para este narrador, es importante tener en cuenta que, en cuanto a la transmisión y conservación, y como sostiene M^a Dolores Gonzáles, “ritmo y rima son una necesidad; al carecer de libros; hay que impresionar y hacer más fácil el archivo de la memoria” (en Rodríguez, 1993:30). En estos casos, la voz es la herramienta principal, el

medio con el que la palabra evoca imágenes, lugares y personajes, imaginarios o reales. En la narración oral, la palabra toma vida, transmite sentimientos o experiencias diversas, es la forma en la que una simple historia pasa a tener efecto literario, a considerarse como literatura.³⁴

También era empleada por los brujos de las tribus para entrar en estados alterados de conciencia y contactar con otras realidades. Posteriormente, a medida que el ser humano fue desarrollando su consciencia, surgió la necesidad de expresar sus inquietudes y sentimientos, y al inicial lenguaje corporal se le sumaron los sonidos y palabras.

Otro ejemplo de la relación entre literatura y música es el de los bardos, especialmente en Irlanda. Los bardos eran poetas ambulantes encargados de cantar las historias, leyendas y mitos de los diferentes pueblos con el fin de conservarlas y transmitirlos, además de ejercer de emisarios y embajadores de sus lugares de origen. En Irlanda, los bardos eran figuras destacadas y cultas, formadas en la historia y tradiciones de los clanes y en los aspectos formales del lenguaje, y a su función de conservadores y embajadores culturales se le añadió con el tiempo la de encargarse de la documentación legal e histórica de las cortes.

Durante la Edad Media, el testigo de los bardos fue recogido por los trovadores, músicos y poetas líricos de la nobleza que sumaban a las historias populares sus composiciones propias, escritas en lengua occitana, y divididas en géneros en función del contenido y la composición, como la balada o el sirventés. De este periodo son las cantigas gallego portuguesas, de las que ofrezco un mayor desarrollo a partir de la página 28 por su valor como ejemplo de poesía y música unidas y por la importancia que tendrán en Pearse Hutchinson.³⁵

Con el paso del tiempo, literatura y música evolucionaron de forma autónoma, pero su vínculo siguió vigente. Un ejemplo de ello son los *lieder* o poemas cantados con acompañamiento de piano, en auge durante el Romanticismo del siglo XVIII. Otra muestra son las diversas formas en las que estas dos artes se han relacionado en las últimas décadas.

En algunos casos, la música ha servido como contexto para la literatura. A modo de complemento, la música permite una mejor comprensión de la obra. En el artículo

³⁴ “Poesía y música, relaciones cómplices”. *Espéculo, revista de estudios literarios*. 30 (2005): n. pag. Web. 5 abril 2015.

³⁵ Ver página 244.

citado en la página anterior, Cantizano emplea como ejemplo el *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, compuesto para el Primer Festival del Cante Jondo del municipio murciano de Lorca. La unión del texto escrito con la música permite captar y comprender la intención real del poeta mediante la unión entre un pueblo y su cultura. Es por ello por lo que la música también es un elemento integrador de la literatura, tanto de la cultura como del propio lector u oyente. Y por supuesto, puede desempeñar un acompañamiento estético (los *lieder*, por ejemplo).

Otra faceta que aúna ambas artes es la poesía cantada. En este caso, los autores crean canciones a partir de poemas, como ocurre con “Suzanne” de Leonard Cohen.³⁶ “Suzanne” era originalmente un poema escrito por Cohen y titulado “Suzanne Takes You Down”, de su poemario *Parasites of Heaven* (McClelland and Stewart Ltd.: Toronto, 1966). Ese mismo año fue grabado por la cantautora americana Judy Collins en su álbum *In My Life* (Rhino/Elektra, 1966), y el propio Cohen lo grabó al año siguiente para su álbum debut *Songs of Leonard Cohen* (Columbia, 1967) debido a que no contaba con material original.

Los poemas de William Butler Yeats y Patrick Kavanagh también han sido musicados. En el caso del primero, existe un CD titulado *Now & Time to Be (A Musical Celebration of the Works of W.B. Yeats)* (Grape, 1997) en el que músicos irlandeses como Van Morrison, Shane MacGowan o The Cranberries interpretan poemas como “An Irish Airman Foresees his Death”, “The Song of Wandering Aengus” o “Politics”. La cantautora ítalo francesa Carla Bruni también ha interpretado dos poemas de Yeats en su álbum *No Promises* (Naïve, 2007), “Those Dancing Days Are Gone” y “Before the World Was Made”, y la acordeonista canadiense Lorena McKennitt musicó “Stolen Child” y “The Two Trees”. En cuanto a Kavanagh, su poema “On Rangan Road” fue musicado por Luke Kelly, cantante de folk y fundador de la banda The Dubliners, a partir de una canción tradicional titulada “Fáinne Geal an Lae”.³⁷

Otras canciones incluyen secciones de poemas o están basadas en poemas, como la versión de “Annabel Lee” grabada por la cantante estadounidense Stevie Nicks (*In Your Dreams*, Reprise, 2011), en la que el poema de Edgar Allan Poe sirve como letra

³⁶ Leonard Cohen (1934), poeta, escritor y músico nacido en Canadá. Comenzó a escribir poemas a los 15 años y publicó su primer poemario a los 21, *Let Us to Compare Mythologies* (1956). A este le siguió *The Spice-Box of Earth* (1961) y su primera novela, *The Favourite Game* (1963). Tras vivir a caballo entre Grecia y Canadá durante años, se estableció en Estados Unidos, donde comenzó su carrera en la música, vigente hasta la actualidad con discos como *Death of a Ladies' Man* (1977), *I'm Your Man* (1988), *Ten New Songs* (2001) o *Popular Problems* (2014).

³⁷ “The Dawning of the Day” o “El amanecer del día”.

para una canción a la que se le añade un estribillo. Este mismo poema fue traducido al castellano e interpretado por el grupo de rock español Radio Futura (*La canción de Juan Perro*, Ariola Eurodisc, 1987). Bob Dylan, el célebre cantautor americano, se ha basado en poetas y poemas para escribir sus letras. “Chimes of Freedom” (*Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records, 1964), por ejemplo, se inspira en la poesía de Arthur Rimbaud³⁸, mientras que “Beyond Here Lies Nothin’” (*Together through Life*, Columbia Records, 2009) surge del poeta romano Ovidio.

Para terminar, literatura y música pueden unirse en adaptaciones de poesía, como la que llevó a cabo Lou Reed³⁹ en *The Raven* (Sire Records, 2003), un disco conceptual que construye una historia a partir de cuentos y relatos cortos de Edgar Allan Poe, intercalados con temas del propio Reed.

Este apartado comenzaba con una cita de Bob Dylan que ilustraba la delgada línea que separa literatura y música. Ambas parten de un origen y finalidad común, el de transmitir el patrimonio cultural de un pueblo, y desde un punto de vista estético a la par que funcional se establece una relación bidireccional en la que un arte potencia a la otra como si de una simbiosis se tratara, y ese nexo se ha mantenido con el paso del tiempo a pesar de que tanto una como otra han evolucionado de forma autónoma, como se ha podido apreciar en los ejemplos expuestos. En el ámbito académico, la relación comenzó a ser investigada en el siglo XX por gente como Calvin S. Brown y Steven Paul Scher y fue certificada con sus estudios.

2.6. Las cantigas, ejemplo de simbiosis entre literatura y música

A lo largo del apartado anterior ofrecí ejemplos de cómo las obras literarias pueden ser influidas por las obras musicales y viceversa. Uno de estos ejemplos son las

³⁸ Arthur Rimbaud (1854 – 1891) fue un poeta francés que ya desde pequeño mostraba un gran interés por la literatura. Tras una infancia difícil, se instaló en París, donde entró en contacto con el círculo literario. Mantuvo una relación amorosa con el también poeta Paul Verlaine, con el que viajó a Bruselas y Londres. Durante esta etapa aparecieron sus primeras publicaciones, *El barco ebrio* (1871) y *Una temporada en el infierno* (1873). Tras numerosos trabajos y viajes por Europa, se instaló finalmente en París. Sus obras se caracterizaron por un tono simbolista y el interés por el ocultismo, la religión y el subconsciente.

³⁹ Lou Reed (1942 – 2013), cantante y compositor de rock estadounidense, considerado el creador del rock alternativo. Cursó estudios de Literatura Inglesa en la universidad, donde entabló amistad con varios poetas, lo que aumentó su interés por las letras. En 1964 formó el grupo experimental The Velvet Underground, apadrinado por el artista Andy Warhol, junto al estudiante de música clásica John Cale. Tras su disolución en 1970, Reed comenzó una carrera en solitario que abarcó desde discos como *Rock 'n' Roll Animal* (1974), *Coney Island Baby* (1975) o *Lulu* (2011) hasta libros de fotografía como *Emotions in Action* (2003) o el espectáculo teatral *Poe-try* (2003), sobre Edgar Allan Poe.

cantigas, en las que he decidido profundizar por dos motivos: el primero de ellos es desarrollar cómo una pieza literaria puede ser a su vez una pieza musical desde un punto de vista teórico, y las cantigas son el objeto de estudio más adecuado porque eran poemas escritos para ser cantados y acompañados de música. Y en segundo lugar, saber qué son las cantigas y cuáles son sus características permitirá analizar posteriormente si han influido en la literatura de Pearse Hutchinson.

La cantiga es un género poético desarrollado durante la Edad Media en Galicia y Portugal que surgió a partir de la expansión de la literatura occitana, original del sur de Francia, a comienzos del siglo XII. Este tipo de texto literario era escrito en una variante poética de la lengua provenzal (occitana) por trovadores, compositores de clase noble que también escribían la música que acompañaba al poema. Sus creaciones, que trataban temas amorosos, políticos y sociales, eran interpretadas habitualmente por los juglares, que en ocasiones también podían ser trovadores. Las diferencias entre trovador y juglar radican en funciones y origen. El trovador era un creador, un poeta lírico de clase alta que elaboraba una pieza literaria y musical por escrito, mientras que el juglar era un intérprete no perteneciente a un estamento social concreto que memorizaba las piezas y podía improvisar, al no guiarse por el poema escrito.

La literatura occitana estaba compuesta para ser cantada, de ahí su acompañamiento musical. Sin embargo, sus orígenes no son claros y no se puede determinar con exactitud el motivo por el que se cantaba. El uso de recursos estilísticos responde a una función estética y posiblemente nemotécnica, ya que los juglares memorizaban las composiciones. A su vez, el hecho de que los juglares desempeñaran la función de artistas ambulantes que actuaban en plazas públicas o actos de la nobleza sugiere que estas composiciones también contaban con un carácter lúdico, y de ahí la presencia de la música.

El éxito de este tipo de literatura hizo que se extendiese rápidamente por toda Europa. En Galicia y el norte de Portugal, la influencia de la poesía occitana llegó a través de las clases altas y la monarquía, esposada con princesas occitanas, y el Camino de Santiago. La adopción y adaptación de este tipo de poesía dio lugar a las cantigas, recopiladas en tres cancioneros: el Cancionero de Ajuda, el Cancionero de la Biblioteca Nacional y el Cancionero de la Biblioteca Vaticana.

A pesar de la adopción del modelo occitano, las cantigas desarrollaron características propias. La primera y más evidente es el uso del gallego-portugués en lugar de la lengua provenzal, ya que los autores eran originarios de Galicia y el norte de

Portugal, aunque su éxito hizo que otros poetas de la Península Ibérica emplearan esa misma lengua.

La segunda característica es la división en géneros mayores y menores, establecidos en un manuscrito anónimo titulado *A arte de trovar*. Los géneros mayores o principales son tres: cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio y maldecir. Las cantigas de amor son adaptaciones de la *cançó* provenzal en las que el trovador o juglar cantaba a una amada. Estas cantigas se basan en el amor cortés y muestran una relación de vasallaje en la que el enamorado (*servidor*) habla de la pasión que siente por su amada (*senhor*), casi nunca correspondida. También puede cantar las bondades y belleza de una mujer con la que nunca podrá estar. En ambos casos se trata de un amor no correspondido, por lo que el poeta muestra su tristeza o *coita*. En cuanto a las cantigas de amigo, el amor vuelve a ser el tema principal, aunque en esta ocasión la voz es femenina y se dirige a sus familiares y amigas o a la propia naturaleza, a las que expresa la tristeza que le produce la ausencia de su amado o la alegría de reencontrarse con él. Por último, las cantigas de escarnio y maldecir no tienen una voz determinada y son satíricas. Las sátiras y críticas (de tipo literario, político y moral o personal) pueden estar implícitas a través de indirectas, ironías y vocabulario sutil (escarnio) o por el contrario ser explícitas, directas y agresivas (maldecir). Respecto a los géneros menores, se distinguen la *tenzón*, la cantiga de seguir y el *pranto*. La *tenzón* es una cantiga en la que dos trovadores discuten de forma alterna y que sigue una estructura formal fija. Las cantigas de seguir se basan en otras cantigas y mantienen elementos como la música, la letra, ambas o algunas estrofas. Finalmente, el *pranto* es una elegía por la muerte de alguien.

La última característica a destacar de las cantigas está relacionada con la música, ya que es el aspecto formal. Cada género tiene su propia estructura, pero todas buscan la sonoridad a través de la métrica y los recursos estilísticos. Las cantigas de amor constan de cuatro estrofas con siete versos octosílabos o decasílabos, lo que indica una regularidad silábica que aporta homogeneidad y un ritmo marcado. Estos versos riman entre sí con esta estructura: *abbaccb*, *abbacca*, *ababcca* y *ababccb*. Las rimas, apoyadas en el uso de paralelismos,⁴⁰ producen una repetición sonora, como se puede apreciar en estas estrofas de Paio Soares de Taveirós:

⁴⁰ Distribución paralela de palabras, sintagmas u oraciones para crear un efecto rítmico.

Como morreu quen nunca ben
 ouve da ren que mais amou,
 e quen viu quanto receou
 d'ela, e foi morto porén:
 Ay, mia senhor, assi moir' eu!

Como morreu quen foi amar
 quen lhe nunca quis ben fazer,
 e de quen lhe fez Deus veer
 de que foi morto con pesar:
 Ay, mia senhor, assi moir' eu!⁴¹

De forma similar, las cantigas de amigo constan de versos octosílabos o decasílabos de rima consonante y sus estrofas se entrelazan mediante el paralelismo o el *leixapré*n,⁴² como en esta cantiga de Joan Zorro:

El-rey de Portugale
 barcas mandou lavrare,
 e lá irán nas barcas migo
 mya filha e noss' amigo.

El-rey portugueese
 barcas mandou fazere,
 e lá irán nas barcas migo
 mya filha e noss' amigo.

Barcas mandou lavrare
 e no mar as deytare
 e lá irán nas barcas migo

⁴¹ “Como murió quien nunca obtuvo / favor de lo que más amó, / y quien vio cuanto receló / de ella, y así murió: / ¡Ay, mi señora, así muero yo! / Como murió quien fue a amar / a quien nunca le quiso favorecer, / y de quien Dios le hizo ver / aquello por lo que fue muerto con pesar: / ¡Ay, mi señora, así muero yo!” Traducción anónima.

⁴² Repetición de los segundos versos de dos estrofas como primeros versos del par siguiente.

mya filha e noss' amigo.⁴³

En último lugar, las cantigas de escarnio y maldecir comparten métrica y paralelismo con las cantigas de amor, por lo que también comparten características sonoras. El trovador Pero da Ponte es autor de varias cantigas de este tipo, como la que recoge estas estrofas:

Mort' é Don Martín Marcos, ai Deus, se é verdade?
 Sei ca se el é morto, morta é torpidade,
 morta é bavequía
 e morta neiciidade,
 morta é covardía
 e morta é maldade.

Se Don Martinh' é morto, sen prez e sen bondade,
 oimais, maos costumes, outro senhor catade;
 mais non o acharedes
 de Roma ata cidade;
 se tal senhor queredes,
 alhu-lo demandade.⁴⁴

Como se puede apreciar en los ejemplos facilitados, las cantigas, sean del tipo que sean, poseen características musicales como el ritmo y la sonoridad de las rimas gracias a sus recursos estilísticos y a su métrica. A esto hay que sumarle el hecho de que las cantigas, como su etimología indica (del latín *canticula* o “canción corta”), se componían con la intención de ser cantadas. Y por último, las cantigas recopiladas en los cancioneros, salvo las del cancionero de Ajuda, se acompañan de su correspondiente notación musical

⁴³ “El rey de Portugal / barcas mandó labrar, / y allá irán en las barcas connigo / mi hija y nuestro amigo. / El rey portugués / barcas mandó hacer, / y allá irán en las barcas connigo / mi hija y nuestro amigo. / Barcas mandó labrar / y meterlas en el mar / y allá irán en las barcas connigo / mi hija y nuestro amigo”. Traducción anónima.

⁴⁴ “¡Ha muerto Don Martín Marcos! / ¡Ay, Dios, si será verdad! / Sé que si él ha muerto, habrá muerto la torpeza, / habrá muerto la estupidez / y estará muerta la necedad, / habrá muerto la cobardía y estará muerta la maldad. / Si Don Martín ha muerto, sin mérito y sin bondad, / desde hoy, malas costumbres, buscad otro señor; / pero no lo encontraréis / desde Roma hasta esta ciudad. / Si queréis un señor así, / buscadlo en otra parte”. Traducción anónima.

para su correcta interpretación y transmisión. Todas estas características hacen de las cantigas un ejemplo perfecto de la unión entre música y literatura.

2.7. Literatura y música en Irlanda

El apartado “Literatura y música” desarrolló la relación entre literatura y música desde una perspectiva genérica e histórica, mientras que “Las cantigas, muestra de la simbiosis entre poesía y música” centró dicha relación en el género poético más importante de los siglos XII a XIV a modo de ejemplo. Este apartado es más específico y se centra en la presencia de ambas disciplinas en Irlanda a nivel cultural, histórico y social. Para ello, he tomado como referencia el libro “*The Given Note*”: *Traditional Music and Modern Irish Poetry* de Seán Crosson, pues cuenta con una serie de capítulos dedicados a esta cuestión.

Al igual que en otras culturas primigenias, la aparición de la música en la cultura gaélica está unida a la literatura oral, con la particularidad de que no solo es un vehículo de transmisión, sino también un elemento presente en mitos y leyendas: Dagda, el dios celta de la mitología irlandesa, poseía un arpa de roble cuyos acordes producían diversos efectos mágicos, como el control de las estaciones o la capacidad de inducir al sueño a quienes escucharan sus notas. Y en la leyenda de los niños de Lir,⁴⁵ los hijos del Rey del Mar son transformados en cisne por su madrastra, quien les permite conservar su voz humana para que canten su desgracia. Por otra parte, los primeros registros de música en la sociedad irlandesa indican que esta servía de acompañamiento a los poemas, que narraban historias como las anteriormente citadas, lo que producía un vínculo con el pasado (tradición) al mismo tiempo que un sentimiento de pertenencia a una comunidad, esto es, una interpretación cultural que aportaba continuidad y autenticidad. Esta música que acompañaba a los poemas solía ser tocada en un arpa y respondía a cuestiones estéticas y métricas, pues servía para calcular la longitud de los versos.

⁴⁵ La leyenda de los hijos de Lir forma parte del ciclo mitológico irlandés. El rey Dearg había sido escogido como gobernante principal de la isla entre los cinco reyes de Irlanda. Uno de ellos, Lir, se había opuesto a dicha elección y el nuevo rey, en compensación, le entregó la mayor de sus hijas adoptivas, Aeb. Con ella tuvo cuatro hijos, aunque Aeb murió en el último parto, por lo que Dearg le ofreció a Lir otra de sus hijas, Aoife. Esta comenzó a sentir celos del cariño de Lir hacia sus hijos y los maldijo a pasar 900 años convertidos en cisnes, los 300 primeros en el lago Derravaragh, desde donde cantarían su desgracia. Pasado su tiempo de condena, y con el repicar de las campanas de una iglesia, los niños recuperaron su forma humana en medio del océano, en el que se ahogaron debido a que su forma humana ya no era la de unos niños, sino unos ancianos.

La música también contaba con una importante presencia en los actos religiosos. Prueba de ello son los escritos del cartógrafo e historiador griego Hecateo, recogidos por William H. Grattan en su libro *A History of Irish Music*, en los que se indica que “Hecateo es el primero que menciona el nombre *celta*, y describe a los celtas de Irlanda, quinientos años antes de Cristo, como gente que cantaba a Apolo y tocaba melodiosamente el arpa”.

Sin embargo, el papel de la música iba más allá en la antigua Irlanda, y los conocimientos relativos a medicina, leyes, poesía y música eran musicados. Esto se debía posiblemente no solo al recurso de la música como método de memorización y transmisión, sino también a su presencia en la corte, pues el rey siempre contaba con un *ollamh* (bardo), un *file* (poeta) y varios *oirfideacha* (músicos). La figura más destacada era la del *file*, el poeta oficial, superado en la jerarquía únicamente por el rey. Osborn Bergin ofrece una descripción detallada de esta figura en su libro *Irish Bardic Poetry*:

El bardo o *file* irlandés no era necesariamente un poeta inspirado. De hecho, era un académico de literatura y un hombre de letras, altamente preparado en el uso de un medio literario perfeccionado, perteneciente a una casta hereditaria en una sociedad aristocrática, poseedor de un puesto oficial en virtud de su entrenamiento, su aprendizaje, su conocimiento de la historia y tradiciones de su país y de su clan”. (3)

Por tanto, su labor no era entretener ni cantar,⁴⁶ sino asesorar en cuestiones literarias y lingüísticas a la hora de realizar actos y conservar el patrimonio cultural. La formación necesaria para llevar a cabo estas labores tenía lugar en las escuelas de bardos, donde aprendían “el poder del verso y la canción siendo iniciados en los misterios de la cadencia métrica, armonía vocal y acción elegante” (Cooper 26).⁴⁷

Con la llegada del cristianismo a Irlanda en el siglo V, la relación entre literatura y música se mantuvo. Los monasterios desarrollaron ambas artes de forma conjunta con un doble propósito: emplearlas en los diferentes ritos como enlace entre el pueblo y las tradiciones y formar en la nueva fe, como recoge el arzobispo John Healy en su obra *The Life and Writings of St. Patrick*: “[San Patricio] enseñó a los hijos de los bardos a cantar los Salmos de David, y a cantar juntos la dulce música de los himnos de la Iglesia”, y

⁴⁶ Las composiciones del *file* eran cantadas por los *reacaire* (recitadores), mientras que la música era interpretada por los *oirfideacha* o el *cruitire* (arpista).

⁴⁷ *Historical Memoirs of the Bards* (Dublin: Luke White Publishing Co., 1786), p. 26.

además, “les permitió conservar sus arpas y cantar las canciones de la heroica juventud de Éire, como en los viejos tiempos. Pero el gran santo [también] les enseñó a afinar sus arpas para [tocar] compases más elevados que aquellos de los banquetes o las marchas de guerra” (citado en Grattan).

El respeto por la cultura irlandesa también siguió vigente con la invasión normanda del siglo XII, pues los normandos solían adoptar las costumbres locales en lugar de imponer la suya. La interculturalidad potenció las relaciones entre música y poesía y la muestra más notable fue posiblemente el desarrollo de la temática del amor cortés en las canciones. Surgidos en el siglo XI en Francia, estos poemas originalmente eróticos transportaban la relación de vasallaje entre pueblo y rey al plano de la relación entre un hombre joven célibe enamorado locamente de una dama, normalmente casada y de mayor rango social, a la que deseaba conquistar. Como indica Gearóid Ó hAllmhuráin, “[las canciones de amor cortés] fueron asimiladas por la poesía nativa irlandesa en forma de *amhrán*, usando una métrica apoyada en los acentos en lugar de la poesía silábica más arcaica de los poetas cortesanos” (18).⁴⁸ De la misma manera, los trovadores comenzaron a recorrer Irlanda cantando este tipo de poemas junto a las leyendas e historias de la isla y sus reyes, aprendidas de los nativos.

Las escuelas de bardos siguieron activas y los *filí*⁴⁹ ganaron peso en las cortes, al convertirse en los conservadores del patrimonio cultural y la documentación legal e histórica de sus reyes. Su educación, que duraba unos catorce años, abarcaba temas como genealogía, derecho e historia, así como la formación en poesía. Completada su formación, se incorporaban a la corte.

Tanto Crosson como el historiador y clérigo galés Giraldus Cambrensis⁵⁰ destacan la importancia de un instrumento omnipresente en la cultura irlandesa, el arpa. Uno de los aspectos que llama la atención de Cambrensis es la habilidad de los arpistas, los más rápidos que ha visto, y aún así, capaces de emitir una melodía “dulce y agradable”⁵¹ que mantiene el ritmo musical. Por su parte, Crosson comenta que algunos de los poemas que

⁴⁸ O'Brien *Pocket History of Irish Music* (O'Brien Press, 2003), p. 18.

⁴⁹ Plural de *file*.

⁵⁰ Giraldus Cambrensis (1146 – 1223), clérigo e historiador galés. Como miembro de la corte, recorrió Irlanda junto al príncipe Juan I de Inglaterra y recogió su experiencia en la *Topographia Hibernica* (1188). Ese mismo año viajó a Gales, hecho reflejado en *Itinerarium Cambriae* (1191) y *Descriptio Cambriae* (1194). Cambrensis debe su importancia a sus obras, escritas de forma cuidada y minuciosa y a través de las cuales se describe de forma detallada aspectos históricos, sociales, culturales, políticos y geográficos de Irlanda y Gales.

⁵¹ “*The Given Note*”: *Traditional Music and Modern Irish Poetry*. Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 55.

se conservan de esta época se centran en el arpa y los arpistas, como “To a Harp”, lo que indica “respeto por el instrumento y su poderosa habilidad para embelesar al oyente” (Crosson 56). Uno de estos poemas es “On a Blind Harper” de Flatha Ó Gnính, dedicado al arpista ciego Nioclás Dall, del que reproduzco unas estrofas:

A Niocláis, noct an gcláirsigh!
léig imtheacht don fhuaráin-sín;
seinn ilcheóla naoidhe anos,
faoidhe ó n-imtheógtha m'fhiabhras.

Aisdriugh na slighthe seanma,
traígh ar ttuile mímhéanma,
coisgthe dheid d'eólchaire inn,
leig don cheólchroidhe cuílinn.

Toigébhaid téda do chroinn
seól aigeanta d'aos mearbhaill;
lúth na healbha ót ocht méraibh,
socht ar meanma moisgélaidh.

Balsam cobhartha cédfadh,
liaigh don teidhm nach taisbéntar,
cosg fiabhrasa ré bél mbáis,
do mhér niamhdhasa, a Niocláis.⁵²

Estas estrofas suscriben las palabras de Crosson y elogian al arpista Nioclás Dall, pero al mismo tiempo transmiten una segunda lectura que refleja la importancia de la música en la sociedad irlandesa. El arpista se presenta como remedio para los males (“sonidos que calmarán mi fiebre”), e insuflador de vida (“Las cuerdas de tu instrumento

⁵² “Nicholas, descubre tu arpa! / Libera esa fuente fresca. / Toca compases nuevos, / sonidos que calmarán mi fiebre. / Viaja por los caminos de la música; / haz que disminuya el cauce de mi tristeza; / que el pulso del latido surja del corazón de la música. / Las cuerdas de tu instrumento / izarán la vela del valor de los indecisos, / el vigor de tus ocho dedos aterciopelados / despertará el estupor de nuestro espíritu. / Bálsamo para sanar los sentidos, / médico del dolor oculto, / cura de la fiebre en el punto mortal – / tales son tus dedos, oh Nicholas”. Traducción propia a partir de la versión en inglés de Osborn Bergin, presente en la web *Standing Stones*.

/ izarán la vela del valor de los indecisos”), o en otras palabras, un elemento necesario para que los irlandeses se sientan vivos y plenos, lo que se traduce en la figura del arpista y la música como un valores identificativos y de pertenencia a una comunidad. Pero al mismo tiempo, el músico se considera “médico del dolor oculto”, esto es, una figura culta y con acceso a unos conocimientos que no están al alcance de todos, lo que reconoce la importancia del músico como miembro de la clase alta poseedor de un conocimiento vital que, si bien hace referencia a, de nuevo, su capacidad para influir en el ánimo, también podría referirse al conocimiento y transmisión de la tradición. En este sentido, el poema “To a Harp” de Gofraidh Fionn Ó Dálaigh es más claro, ya que incluye constantes referencias a la mitología gaélica. He seleccionado varias estrofas donde se puede apreciar no solo esto, sino también otras referencias que corroboran lo aquí expuesto respecto a la importancia de la música en Irlanda:

A bháthadh gacha croinn chiúil,
a chrann taitneamhach taidhiúir,
a chomhnaidhi eidir chloinn gCoinn,
a chroinn donnbhuidhi dhíoghainn.

A aoinleannán na n-eólach,
a chorrach bhláith bhinncheólach,
a rélta chorcra ós cionn síodh,
a mhionn ochta na n-airdríogh.

A Í Chonchobhair chathrach Coinn,
a mheic mheic Í Mhaoil Eachloinn,
daoine sona ag tnúdh réd theach,
do mhúr as cora cláirsíoch.

Adhmoladh Coluim Chille,
ní fhuil ceól as coimmbinne,
béraidh sé re seal nguidhi
Me go Teagh na Trócaire.⁵³

⁵³ “Tú, silenciador de todos los instrumentos musicales, / brillante, melodioso instrumento, / tú, habitante entre los hijos de Conn, / tú, árbol robusto y amarillento. / Tú, favorita de los instruidos, / suave e incansable,

Lo primero que destaca en este poema es que está dedicado a la alabanza de un instrumento musical. Este hecho en sí mismo ya indica la relevancia del arpa, en la que se incide en versos como “Tú, silenciador de todos los instrumentos musicales” y “Tú, favorita de los instruidos”. La importancia del instrumento, y por ende del músico, también se observa en “tu castillo es hogar de arpas” y “colgante de Altos Reyes”, que muestran la presencia de músicos en la corte y la unión o proximidad a la realeza respectivamente. Además, el ser “favorita de los instruidos”, que son aquellos poseedores y conocedores de la cultura, es otro ejemplo de la simbiosis entre cultura y música.

En estas estrofas figuran los nombres de Conn, O’Connor y O’Melaghlin y se mencionan a los “Altos Reyes” y las “elfmounds”. Todo ello forma parte de la historia y mitología de Irlanda. “Conn” es Conn Ced-Cathach, “Conn el de las cien batallas”, rey de Irlanda del siglo II que luchó un centenar de batallas contra el rey de Munster,⁵⁴ al que tuvo que ceder media Irlanda. Los descendientes de Conn formaron el clan de los O’Connor (“de Conn”). El otro clan, el de los O’Melaghlin, deriva de la familia de reyes de Meath⁵⁵. En el aspecto mitológico, la denominación “Altos Reyes” hace referencia a una lista de los primeros reyes de Irlanda. Los más antiguos son personajes legendarios, mientras que los últimos fueron personajes históricos. Por último, la palabra *elfmounds* está compuesta por *elf* (“elfo”) y *mound* (“monte” o “colina”) y contiene una nueva referencia a la mitología, el elfo o ser de los bosques. La inclusión de estos elementos mitológicos en un poema dedicado a un instrumento musical muestra cómo la música es transmisora de la literatura y cultura de un pueblo. La relación entre ambas es tal que en este caso encontramos a una dentro de otra: literatura oral o texto literario dentro de música, que a su vez está dentro de un texto literario.

Como figura en la página 34, la llegada del cristianismo no afectó a la música, y en la cuarta estrofa se observa que el arpa está presente en la elegía de San Columba⁵⁶ como parte del rito religioso. El propio Columba, como señalo en la nota al pie, fue un ejemplo de la conexión entre literatura y música, pues era irlandés, compuso piezas

dulcemente musical, / estrella roja sobre las colinas de los elfos, / colgante de los Altos Reyes. / ¡O’Connor de la ciudad de Conn! / Nieto de O’Melaghlin, / hombres felices envidian tu casa, / tu castillo es hogar de arpas. / La elegía de San Columba, / no hay música más dulce, / me llevará a la hora de la oración / a la Casa del Perdón”. Traducción propia a partir de la versión en inglés de Osborn Bergin, presente en la web *Standing Stones*.

⁵⁴ Provincia meridional de Irlanda, formada por los condados de Clare, Cork, Kerry, Limerick, Tipperary y Waterford.

⁵⁵ Condado de Irlanda.

⁵⁶ San Columba (521 – 597), misionero irlandés que reintrodujo el cristianismo en Escocia. Además de ser descendiente de uno de los reyes de Irlanda, compuso varios himnos y copió a mano más de 300 libros.

musicales y copió libros. Además, los dos últimos versos cuentan que el poeta acude a la iglesia por la música, un indicador más de su presencia en los actos eclesiásticos.

Finalmente, los efectos de la música en el oyente, aunque ausentes en las estrofas seleccionadas, vuelven a estar presentes en este poema en versos como “[thou] that coolest the heart,” “thou healer of every wounded warrior” y “familiar guide over the dark water”,⁵⁷ que revelan al arpa como sanadora y guía y, si se extrapola a la cuestión cultural, como elemento que recupera, conserva y transmite la tradición y los valores de una comunidad.

Los dos poemas analizados ilustran el papel de la música en Irlanda como vehículo de transmisión cultural junto a la literatura, que cumplía una función social sin descuidar la estética. Su presencia e importancia en la sociedad entre los siglos XII y XVI contrasta con la situación que se vivió en los tres siglos siguientes, en los que música y literatura se vieron oscurecidas por el poder político. Ya en el año 1366, con la publicación de los Estatutos de Kilkenny,⁵⁸ se había intentado silenciar (sin éxito) a los músicos e impedir el desarrollo cultural de Irlanda. La música y la literatura eran conocimiento, poder, medios de crítica y revolución, pero sobre todo, elementos conformadores de una identidad nacional independiente y autónoma. Por estos motivos, Inglaterra aprobó en 1533 una serie de leyes que, al igual que los Estatutos de Kilkenny, prohibían a los músicos irlandeses realizar su trabajo, una medida que se radicalizaría poco después para evitar su fracaso, al ordenar la ejecución de cualquier profesional relacionado con la música. Aunque esta última orden se derogó con la llegada de Oliver Cromwell⁵⁹ al poder, los músicos siguieron marcados y discriminados, al ser obligados a estar identificados con un pasaporte. A su vez, cualquier instrumento que pudiera estar relacionado con la Iglesia debía ser destruido.

⁵⁷ “[Tú] que templas el corazón,” “tú, sanadora de todos los guerreros heridos” y “guía familiar sobre las aguas oscuras”, respectivamente.

⁵⁸ Conjunto de leyes que prohibieron a los normandos cualquier relación con los irlandeses, ya fuera social, cultural o afectiva. También estaba prohibida la actuación de arpistas irlandeses y trovadores en los alrededores de Dublín, una zona de control inglés conocida como “la Empalizada”.

⁵⁹ Oliver Cromwell (1599 – 1658), parlamentario y líder político y militar inglés. Cuando el rey Carlos I convocó al Parlamento en 1640, once años después de disolverlo, con la intención de obtener ingresos para la guerra, el puritano Cromwell se presentó y salió elegido e impulsó normas a favor de la libertad de pensamiento y en contra de la disolución del parlamento. Ante estas medidas contra su mandato, Carlos I procedió a disolver nuevamente el Parlamento, lo que provocó una revolución armada dirigida por el propio Cromwell que logró garantizar algunos derechos y acabó finalmente con el reinado de Carlos I. Como gobernante de la República, Cromwell reprimió la sublevación realista y conquistó Irlanda y Escocia, y si bien algunas de sus medidas resultaron contradictorias con sus ideales, convirtió a Inglaterra en potencia mundial. Tras su muerte, volvió a instaurarse la monarquía.

La persecución sufrida por la música irlandesa hizo que sus valores se traspasaran a la literatura. Los poetas comenzaron a ser críticos con el poder y a reivindicar su cultura a través de un nuevo aspecto cultural que no habían empleado hasta ahora: la lengua. Como señala el historiador Joep Leersen, “el principal valor del lenguaje reside en el hecho de que representa un enlace a un pasado dorado; así, la preocupación del poeta por su lenguaje recuerdan la antigua preocupación bárdica por la continuidad de la historia, la continuidad histórica de la cultura” (citado en Crosson 58).⁶⁰

¿Qué paso entonces con los músicos y los *filí*? Marcados y proscritos por los gobernantes, su expulsión de la corte les hizo vivir y ejercer su profesión en la calle, desde donde criticaban y denunciaban la situación de Irlanda y reivindicaban sus valores, lo que hizo que la diferencia entre unos y otros fuera desapareciendo gradualmente.

Durante los siglos XVII y XVIII, música y poesía continuaron su desarrollo de forma conjunta. Marcadas por el momento social, político, cultural e histórico, reflejado en sus temáticas, ambas presentaban una estructura prácticamente idéntica y fuertemente basada en la sonoridad, pues a la hora de escribir cualquiera de las dos se hacía con la idea de ir acompañada de la otra. Un ejemplo de esto es la balada impresa en 1626 “Mount Taragh’s Triumph”, compuesta para ser recitada junto a la canción “The Careree”.

Oliver Cromwell había derrocado a la monarquía y tratado a Irlanda con dureza por su condición de país católico y su espíritu nacionalista. Pero con su muerte y la restauración de la monarquía, la isla volvió a contar con ciertos derechos y libertades. Carlos II y Jacobo II, ambos católicos, devolvieron las tierras que Cromwell había entregado al señorío inglés a los irlandeses y pusieron fin a la relación política entre Irlanda e Inglaterra. Sin embargo, el catolicismo de Jacobo II provocó una nueva guerra civil que terminó con la victoria del protestante Guillermo III y la pérdida de lo que el país había recuperado con los dos regentes anteriores. De nuevo, Irlanda se encontraba dominada política, social y culturalmente por los ingleses, que rechazaron la lengua y la cultura gaélica. Consecuentemente, los escritores y poetas irlandeses comenzaron a escribir en inglés con el fin de llegar a un público más amplio y con una mejor posición social, mientras que el proceso de transmisión cultural a través de literatura y música se limitó a unos pocos poetas y músicos locales. Sin embargo, lejos de provocar la desaparición de la cultura gaélica, esta discriminación supuso el germen del llamado Resurgir Celta, del que

⁶⁰ “*The Given Note*”: *Traditional Music and Modern Irish Poetry*. Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 58.

aporto más información en el contexto literario de Pearse Hutchinson.⁶¹ Este movimiento, también conocido como *Gaelic Revival* o *Irish Literary Revival*, era fundamentalmente cultural y defendía la recuperación de la tradición y cultura gaélica, incluso desde su rama política.

En el *Revival* confluyen dos puntos de interés. En primer lugar, y como acabo de mencionar, supuso un esfuerzo por revitalizar la tradición, tanto a través de la música como de la literatura. Estas, además, se reivindicaban mutuamente. Dos de las figuras históricas más importantes del Resurgir son una muestra de ello: Turlough O'Carolan⁶² y Thomas Moore.

O'Carolan era arpista, poeta y cantante. Sus composiciones estaban escritas en gaélico y eran altamente melódicas gracias a la armonía, ritmo y sonoridad que aportaban de forma conjunta letra y música. Además, interpretó su música por toda Irlanda durante cincuenta años. Pero su importancia no solo reside en sus canciones: O'Carolan aún a música y poesía de calidad y representa a los antiguos bardos, esto es, la tradición. En un doble sentido, porque el arpista irlandés es un reflejo de la historia de Irlanda y al mismo tiempo un transmisor de la misma mediante el proceso musical.

En cuanto a Thomas Moore, que también fue poeta y cantante además de compositor y traductor, su importancia radica en su esfuerzo por recuperar la tradición irlandesa y sus canciones, plasmado en sus obras más importantes: *History of Ireland* y *Irish Melodies*. La primera, como su propio nombre indica, recoge la historia de Irlanda, pero la que me gustaría destacar es la segunda. En *Irish Melodies*, Moore escribió las letras para una serie de piezas de música tradicionales irlandesas con la intención de convertirlas en canciones. A través de la literatura, Moore aún a texto y melodía para crear un producto que puede ser leído e interpretado, pues como dice P.J. Mathews, “las *Irish Melodies* de Moore no solo circulaban impresas, sino que también se interpretaban en numerosos salones y salas de conciertos, causando una profunda impresión” (3).⁶³ De forma similar

⁶¹ Página 70.

⁶² Turlough O'Carolan (1670 – 1738) fue un arpista, poeta y cantante irlandés. Ya desde pequeño mostraba interés por la poesía y la música y recibió formación musical en su adolescencia. A los 18 años, O'Carolan se quedó ciego debido a la viruela, y con un arpa, un caballo y algo de dinero, todo proporcionado por la que fuera su mentora, inició un viaje que le llevaría a recorrer Irlanda durante 50 años, en los que vivió gracias al apoyo de los patrones que le acogían y para los que componía. El proceso compositivo de O'Carolan, fuertemente influido por el Barroco italiano que se escuchaba en los hogares en los que se alojaba, difería del habitual, escribir la letra y luego la música, ya que hacía justo lo contrario: primero componía la melodía y después la letra. Con este método, el arpista produjo un cuerpo de trabajo numeroso, del que actualmente se conservan 214 piezas.

⁶³ “‘Doing Something Irish’: From Thomas Moore to Riverdance”. *The Art of Popular Culture: From ‘The Meeting of the Waters’ to Riverdance*. Ed. P.J. Mathews. Dublin. University College Dublin, 2008, p. 3.

a O'Carolan, Moore combina música y poesía, recupera y mantiene viva la tradición y la transmite mediante la interpretación. Por último, el trabajo de Moore arroja otro aspecto destacable de la relación entre literatura y música durante el *Revival*, y es que la música sirve de inspiración para la literatura, tanto como materia sobre la que se escribe (las *Irish Melodies* de Moore) como fuente a la que se acude para buscar contenido.

El segundo punto de interés radica en que, a pesar de que se instaba volver la vista a la comunidad y su acervo cultural, el idioma empleado no era el gaélico, sino el inglés. La razón principal a la que se debía era hacer llegar el mensaje a la mayor cantidad de público posible, aunque también influyó el hecho de que estos escritores habían sido criados en un entorno angloparlante.⁶⁴ El hecho de reivindicar la cultura irlandesa a través de la lengua opresora puede resultar contradictorio, pero esto permitió que el mensaje llegara a todos los estamentos. Además, no supuso un impedimento para desarrollar las características tradicionales. La temática social, mitológica e histórica seguía presente en la literatura, al igual que la musicalidad a través de la forma. Basta con leer algunos de los poemas de otra de las grandes figuras del Resurgir Celta, William Butler Yeats. “The Wanderings of Oisín” o “The Lake Isle of Innisfree” recrean historias y lugares nacionales sin dejar de lado la sonoridad que aportan las rimas, como se observa en los siguientes versos:

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee;
And live alone in the bee-loud glade. (60)⁶⁵

Las líneas marcadas a partir del Resurgir Celta seguirán vigentes en el siglo XX. Por una parte, la literatura escrita en gaélico continuará presente, aunque en menor medida que la literatura escrita en inglés. Por otra parte, la temática histórica, social y nacional se mantendrá. Respecto a la música, seguirá asociada a la literatura a nivel formal. Métrica y figuras literarias dotan a los textos de sonoridad, así como el propio lenguaje. Y mientras

⁶⁴ Hay que recordar que el uso del gaélico en aquella época estaba limitado al rural y a la población de clase baja y media, con difícil acceso a la cultura y educación de calidad. Consecuentemente, la literatura en inglés era la única forma de llegar a un público numeroso al mismo tiempo que culto.

⁶⁵ “A Innisfree me iré, / yo me levantaré y allí me iré, / y construiré una pequeña cabaña, / hecha de arcilla y cañas: / alubias tendré allí en nueve hileras, / y una colmena para las abejas; / allí viviré solo / en un claro de abejas bullicioso”. Traducción de Daniel Aguirre en *W.B. Yeats, antología poética*. Lumen, 2005. p. 61.

que algunos poetas y escritores, especialmente en lengua irlandesa, defienden la literatura y sus formas tradicionales, unidas íntimamente a la música, como reflejo e inspiración para sus obras, surgirá una nueva generación de poetas que rompen con el paso en forma y contenido y tratarán temas del momento con un estilo novedoso y diferente con recursos como el verso libre, pero sin dejar de lado las cualidades sonoras de sus escritos.

Como se puede concluir del desarrollo de la relación entre música y literatura en Irlanda a lo largo de su historia, la música ha tenido un papel fundamental a la hora de transmitir la literatura, originalmente oral, y unir al pueblo con sus valores, identidad y pasado. Durante siglos, la música ha estado presente en la posición más alta de la escala social y a su vez ha llegado a todo el pueblo. Incluso en los siglos en los que el dominio inglés discriminó y criminalizó la cultura irlandesa, la música siguió presente y denunció la situación del pueblo mediante la poesía, además de recordar los valores de la comunidad. Música y literatura conectan a Irlanda con su origen y su cultura al mismo tiempo que se interconectan, en una relación simbiótica que trasciende el tiempo.

Explicar la relación histórica entre ambas artes en Irlanda era, en mi opinión, necesario, porque aparte de contextualizar la investigación, ejerce de marco teórico para establecer la relación entre Irlanda y Pearse Hutchinson. Por una parte, la relación y presencia de la música en su literatura dentro del contexto irlandés, tanto en contenido como en forma, y viceversa. Y por otra, las características de esta relación reflejadas en el propio Hutchinson.

2.8. Seamus Heaney, el bardo telúrico

Uno de los mayores poetas irlandeses es a su vez uno de los mayores exponentes de la unión entre literatura y música, Seamus Heaney.⁶⁶ El profesor Harry White definió

⁶⁶ Seamus Heaney (1939 – 2013), poeta, dramaturgo, traductor y profesor universitario. Su primer contacto con la poesía fue el *Lupercal* de Ted Hughes y la obra de Patrick Kavanagh, que descubrió mientras estudiaba Literatura en Belfast. Tras su licenciatura, trabajó como profesor en un colegio y traductor independiente, pero en 1963, al iniciar la docencia universitaria, se unió a un colectivo de poetas. Su primera obra, *Death of a Naturalist* (1966), gira en torno a la infancia, la identidad y la vida rural y le hizo ganador de varios premios. A partir de 1972 se dedicó íntegramente a la escritura y publicó libros de poemas como *Wintering Out* (1972), sobre la importancia del paisaje irlandés; *North* (1975), sobre el conflicto de Irlanda del Norte; el exitoso *Field Work* (1979), donde reflexiona sobre el ser y el lugar y otorga gran presencia a la música; o *The Spirit Level* (1996), colección que leyó para la grabación del álbum *Seamus Heaney Collected Poems* (2009). Sus principales líneas temáticas, como se expone en esta biografía, fueron la importancia de la naturaleza y las raíces, la mitología, la memoria, el amor y la sociedad. Miembro de la *Aosdána* desde su fundación, recibió numerosos premios, entre los que destacan el Whitbread Prize por su traducción del poema épico *Beowulf* (2000), el Golden Wreath of Poetry, el Irish PEN Award, el T.S. Elliot Prize, el rango de *Saoi* en la *Aosdána* y el Premio Nobel de Literatura.

la literatura de Heaney como “tan aparentemente musical que cualquier comentario al respecto sería redundante” (158),⁶⁷ lo que sumado a la importancia de la geografía irlandesa y la recuperación de la tradición le sitúa como sucesor de Thomas Moore. Basta con echar un vistazo a títulos de poemas como “The Singer’s House”, “Glanmore Sonnets”, “Elegy”, “September Songs” o “Song” para comprender esta afirmación.

Sin embargo, antes de analizar su faceta poética, me gustaría destacar que Heaney colaboró con dos músicos: el gaitero Liam O’Flynn y el cantante de folk David Hammond, en lo que son otras muestras de la unión entre poesía y música. El poeta grabó junto a O’Flynn *The Poet & The Piper* (2003), donde canciones tradicionales irlandesas se unen a una selección de poemas como “The Given Note”, “Bogland” o “Digging”. En cuanto a Hammond, colaboraba habitualmente con Heaney, y el propio poeta se refiere a él en el poema “The Singer’s House” (*Field Work*), en el que narra cómo un atentado en Belfast impide a Hammond cantar y continuar con las sesiones de grabación que estaban llevando a cabo.

Además de estas colaboraciones, el propio Heaney destacó la importancia de la relación entre la canción y la poesía. Por una parte, considera la canción la suma de “poesía y música” (citado en Crosson 224 y 225),⁶⁸ lo que implica equiparar una canción a un poema en términos de estructura, recursos estilísticos y sonoridad y viceversa. Por otra parte, el poeta indicó en su introducción a la *Centenary Selection from Moore’s Melodies* (1979) que la canción fue el “medio inspirador a través del cual me inicié en el verso” (9), por lo que no sorprende que la presencia de la música en la poesía de Heaney sea una constante.

Ya desde el punto de vista literario, la relación entre literatura y música en Seamus Heaney puede percibirse a través de diferentes aspectos. A partir de la misma metodología empleada para analizar la presencia de la música en la poesía de Pearse Hutchinson, se pueden establecer dos criterios de observación para determinar la existencia de música en los poemas de Heaney: mediante el análisis formal y el análisis de contenidos. Seán Crosson va más allá e introduce, a raíz de las palabras del poeta, un tercer aspecto:

⁶⁷ *The Keeper’s Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770 – 1970* (Cork: Cork University Press, 1998), p. 158.

⁶⁸ “The Given Note”: *Traditional Music and Modern Irish Poetry*. Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 224-225.

Heaney también enfatizó en su ensayo “The Makings of a Music” la música de la poesía en sí misma, que describe como consistente en dos rasgos: “la estructura y el tiempo, su uso de la métrica y los ritmos, su dicción y su referencialidad [sic]” y la música que deriva no “de las partes cultas de la mente [del poeta], sino de las incultas [...] los sonidos que le calman, los tipos de música que le agradan o le provocan rechazo” (Heaney, 1980b, p. 61). Este segundo aspecto podría ser descrito como *word music*. (2)⁶⁹

La *word music* o musicalidad de las palabras, perceptible cuando se lee un poema en voz alta, puede ser por tanto otro aspecto revelador de la presencia musical en Heaney. A efectos de análisis, y debido a que este apartado solo pretende mostrar un caso práctico de relación entre literatura y música, tema desarrollado en los apartados inmediatamente anteriores, solo se tendrán en cuenta los aspectos formales y de contenido, igual que con Pearse Hutchinson.

Desde el punto de vista formal, Heaney trata de reproducir un lenguaje y ritmo natural que, en conjunción con elementos como las rimas, produzca “un orden de sonidos musicalmente satisfactorio”.⁷⁰ Esto quiere decir que algunos de sus poemas imitan el ritmo natural del habla y los recursos estilísticos o la sonoridad de las rimas no son tan evidentes e incluso pueden estar ausentes, y de la misma manera puede que los patrones rítmicos no estén claramente marcados o delimitados. Aún así, incluso en este tipo de poemas, la musicalidad sigue presente de alguna manera. Un claro ejemplo es uno de sus poemas más famosos, “Digging” (*Death of a Naturalist*):

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down

⁶⁹ “*The Given Note: Traditional Music, Crisis and the Poetry of Seamus Heaney*”, p. 2.

⁷⁰ “Seamus Heaney – Nobel Lecture: Crediting Poetry”. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 20 mayo 2015. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html>

Till his straining rump among the flowerbeds
 Bends low, comes up twenty years away
 Stooping in rhythm through potato drills
 Where he was digging.⁷¹

Estas tres estrofas ilustran lo anteriormente expuesto. El ritmo y la disposición de las palabras reproducen la naturalidad del habla en una forma de verso libre y esto y, además, cada estrofa presenta un número diferente de versos. Sin embargo, la sonoridad del poema es constante. En la primera estrofa se produce una rima asonante entre *thumb* y *gun*. En la segunda estrofa, *sound* y *ground* riman de forma consonante entre sí y a su vez riman asonantemente con *down*. Y en la tercera estrofa se aprecian *internal rhymes* o rimas internas, esto es, no se producen a final de verso, como las rimas entre *flowerbeds* y *bends*, *rump* y *up* o *straining* y *stooping*. Por último, en las estrofas también se percibe la aliteración o repetición de sonidos. El primer verso cuenta con la repetición del sonido /m/, el segundo incide en el sonido /s/, presente también en *rasping sound* y *spade sinks* en la segunda estrofa, donde hay una nueva aliteración en *gravely ground*. Estas repeticiones de sonidos, tan seguidas unas de otra, producen inmediatez.

Otros poemas, como “Casualty” (*Field Work*), presentan un esquema más tradicional con rimas a final de verso y un ritmo homogéneo. Este poema cuenta con la particularidad de que es una elegía, composición lírica y forma musical que expresa lamento, por lo que ritmo y rima aportan una sonoridad que armoniza la pieza musical. Por ser precisamente una elegía, no se divide en estrofas pequeñas de dos, tres o cuatro versos, sino en tres partes con un amplio número de versos. A continuación, con el fin de ilustrar la disposición y rima del poema, reproduzco unos versos de la primera parte:

He would drink by himself
 And raise a weathered thumb
 Towards the high shelf,
 Calling another rum
 And blackcurrant, without

⁷¹ “Entre mi dedo [índice] y mi pulgar / descansa la pluma gruesa; cómoda como un arma. / Bajo mi ventana, un claro sonido estridente / cuando la pala se hunde en la tierra arenosa: / Mi padre, cavando. Bajo la mirada / hasta su trasero de trabajador entre las flores / Se dobla, y se yergue veinte años después / agachándose rítmicamente entre [las] hileras de patatas / en las que estaba cavando”.

Having to raise his voice
 Or order a quick stout
 By a lifting of the eyes
 And a discreet dumb-show
 Of pulling off the top⁷²

En estos versos se percibe la rima asonante de forma clara, en un esquema *abab cdcd*--. Esta disposición facilita la sonoridad y el ritmo y demuestra que con la sencillez del lenguaje y sin la necesidad de abusar de recursos estilísticos, Heaney ofrece una experiencia musical que no solo se encuentra en lo barroco o lo estético, también en lo sencillo.

El último poema que ilustra la musicalidad de la poesía de Heaney a nivel formal es también uno en el que la música también está presente en su contenido, siguiente punto a analizar respecto a la literatura del poeta telúrico. Se trata de “The Play Way” (*Death of a Naturalist*):

Sunlight pillars through glass, probes each desk
 For milktops. Drinking straws and old dry crusts.
 The music strides to challenge it
 Mixing memory and desire with chalk dust.

My lesson notes read: teacher will play
 Beethoven’s Concerto Number Five
 And class will express themselves freely
 In writing. One said ‘Can we jive?’

When I produced the record, but now
 The big sound has silenced them. Higher
 And firmer, each authoritative note
 Pumps the classroom up tight as a tire⁷³

⁷² “Bebía por su cuenta / y señalaba con su pulgar curtido / lo alto de la estantería, / capaz de pedir otro ron / con grosella, sin / tener que elevar la voz / O pedir una cerveza rápida / con [solo] levantar la mirada / y [hacer] un gesto sencillo / de quitar una anilla”.

⁷³ “El sol atraviesa el cristal, buscando cartones / de leche en cada mesa. Pajitas y viejas cortezas secas. / La música surge para desafiarlo / mezclando memoria y deseo con polvo de tiza. / Mis apuntes dicen: El

Estas estrofas se corresponden con las tres primeras del poema y sirven de contexto a la vez que exponen el mensaje del poema. Formalmente, el texto se divide en cuartetos de entre ocho y diez sílabas (tendencia a la homogeneización rítmica) cuyos versos pares riman entre sí de forma asonante, un primer rasgo de sonoridad. La aliteración vuelve a estar presente, con la repetición del fonema /s/ (*sunlight, pillars, glass, desk, straws, crusts*) y /m/ (*music, mixing, memory, number, themselves*), y se aprecian signos de puntuación dentro del verso, no al final. Heaney realiza esto para mantener un ritmo natural del habla que se ajuste a la estructura de los cuartetos. No obstante, la música también está presente en el contenido. Tanto el título como las estrofas contienen referencias a la música (*play, music, Beethoven, jive*), y es que a través de este poema, Heaney defiende el uso de la música como medio para enseñar y fomentar la creatividad (“And class will express themselves freely”). Además, la música se presenta como un elemento innovador frente al conservadurismo imperante en el aula y por extensión los métodos tradicionales (“The music strides to challenge it”). Es también algo poderoso, pues acalla a los alumnos (“The big sound has silenced them”) y los eleva (“pumps the classroom up”). Por lo tanto, se puede concluir que la música para Heaney es un estímulo creativo y vital que puede formar parte de la tradición pero al mismo tiempo puede ser rupturista, fuerza de cambio y factor diferenciador (uno de los valores que Pearse Hutchinson otorgará a la música en su literatura).

Otro poema en el que la música es protagonista y adquiere un nuevo enfoque es “Song” (*Field Work*):

A rowan like a lipstick girl.
Between the by-road and the main road
Alder trees at a wet and dripping distance
Stand off among the rushes.

There are the mud-flowers of dialect
And the immortelles of perfect pitch
And that moment when the bird sings very close

profesor pondrá / el Concierto Número Cinco de Beethoven / y la clase escribirá expresándose / libremente. Alguien dijo, ‘¿podemos bailar?’ / cuando puse la grabación, pero el / gran sonido les ha dejado en silencio. Más alto / y más claro, cada nota autoritaria / eleva a la clase con firmeza”.

To the music of what happens.⁷⁴

En la segunda estrofa se mencionan “las flores del dialecto”, elementos de la naturaleza con la característica humana del habla. La voz posee unas características, como el tono o el timbre, que también se encuentran en la música. Gracias a ellas se puede cantar. A su vez, asociar flores y dialecto implica asociar a un paisaje unos rasgos concretos de una comunidad. Junto a las “flores del dialecto” se encuentran “las inmortales de tono perfecto”, a las que se les atribuye una propiedad musical, el tono. Por último, el pájaro canta y se acerca a “la música de lo que está pasando”, a lo que me referiré tras explicar el mensaje de este poema. Lo que quiere transmitir el poeta con estos versos es que la música está presente en la naturaleza de Irlanda,⁷⁵ que posee unas cualidades y características únicas. Esto se conoce como *sense of place*.⁷⁶ Si dentro de esas cualidades naturales que conforman los rasgos irlandeses se da la presencia de música, esta, por extensión, también es un rasgo definitorio de Irlanda. O dicho de otra manera: La música, desde la naturaleza, forma parte del *sense of place* y, por tanto, de Irlanda.

El último verso de “Song” habla de “la música de lo que está pasando”. Esto es importante porque enlaza con el último punto que quiero destacar de Seamus Heaney respecto a la relación entre literatura y música. La frase es una referencia al legendario héroe celta Fionn MacCumhaill, ya que fue la frase que contestó a la tribu de los Fianna cuando estos le retaron a encontrar el sonido más bonito del mundo. Mediante esta referencia, Heaney une tradición y música de doble forma: la música sirve para recuperar el pasado, como hacían los bardos, al mismo tiempo que se convierte en el propio bardo y narra un mito de su cultura. De esta manera, Heaney recoge el testigo de Thomas Moore y recupera, gracias a la música, la tradición.

⁷⁴ “Un serbal parecido a una mujer de labios pintados. / Entre la carretera secundaria y la principal / alisos a una distancia húmeda y goteante / se alzan entre los juncos. / Están las flores del dialecto, que crecen en el barro, / y las inmortales de tono perfecto / y ese momento en el que el canto del pájaro se acerca / a la música de lo que está pasando”.

⁷⁵ Puede deducirse que el paisaje del que Heaney habla es Irlanda por los árboles presentes en la primera estrofa, el serbal y los alisos. Ambos están presentes en la mitología celta. La madera de serbal era la empleada por los druidas para elaborar sus objetos, como las varitas, mientras que el aliso se empleaba en rituales e instrumentos. Algunos mitos celtas sobre la creación del hombre también citan a estos árboles, concretamente al aliso como origen del hombre y al serbal como origen de la mujer.

⁷⁶ La literatura de Pearse Hutchinson también asocia la música a Irlanda a través del *sense of place*. Por este motivo, ofrezco más información sobre este concepto en el capítulo “La música en la literatura de Pearse Hutchinson” (77).

Otros poemas giran en torno a músicos o artistas, como “The Folk Singers” (*Death of a Naturalist*) o “The Singer’s House” (*Field Work*). En ellos se tratan cuestiones diversas con la música como eje central. “The Folk Singers”, por ejemplo, trata de la modernización de la música tradicional en cuanto a reproducción y grabación, “re-turning time-turned words, / fitting each weathered song / to a new-grooved harmony”⁷⁷, versos que se refieren a los discos de vinilo y a nuevas técnicas de grabación, y de cómo los cantantes tradicionales se han convertido en un producto de consumo: “their pre-packed take will sell / ten thousand times”.⁷⁸ “The Singer’s House” tiene lugar durante unas sesiones de grabación interrumpidas por la noticia de un acto terrorista en Belfast. El suceso impide seguir con la grabación al cantante David Hammond, pero Heaney le anima a seguir adelante porque su voz (la canción tradicional) es la voz del pueblo (seña de identidad nacional) e inspira sus valores: “Raise it again, man. We still believe what we hear”.⁷⁹ De nuevo, el poeta apuesta por la recuperación del pasado y su valor cultural a través de la música.

Un último hecho que pone de manifiesto la fusión entre música y poesía es la creación de “Villanelle for an Anniversary”, poema construido a partir del mismo tipo de forma musical vocal para conmemorar el 350 aniversario de la Universidad de Harvard.

La importancia de Seamus Heaney en la literatura irlandesa no solo se debe a su calidad literaria. Al igual que Thomas Moore, Heaney trató de recuperar la tradición gaélica (la cultura, los mitos, las leyendas y sus señas de identidad) mediante referencias musicales en su poesía. A la presencia musical en el contenido hay que sumarle la presencia formal, gracias al ritmo y los recursos estilísticos que emplea, lo que convierte a la obra de Heaney en una fusión tan perfecta como natural de literatura y música. Gracias a esta, su poesía se construye estructural, temática e ideológicamente y trae la tradición gaélica al presente.

⁷⁷ “Palabras que vuelven y giran una y otra vez, / ajustando cada canción avejentada / a una nueva armonía en surcos”.

⁷⁸ “Su toma pre-empaquetada venderá / diez mil veces más”.

⁷⁹ “Álzala de nuevo, hombre. Aún creemos en lo que oímos”.

2.9. Paul Muldoon y otros autores

Heaney no es el único autor en el que literatura y música se unen. El poeta Paul Muldoon⁸⁰ ha publicado numerosos trabajos en los que la música ocupa un lugar central, como la colección *Songs and Sonnets* (2012), *The Word on the Street* (2013), su primer libro de letras de rock, musicadas posteriormente por su grupo The Wayside Shrines; *Horse Latitudes* (2006), en el que destaca “Sillyhow Stride”, tributo al cantautor estadounidense Warren Zevon, fallecido en 2003 y con el que Muldoon co-escribió algunos de los temas del disco *My Ride's Here* (2002). En 2011, el poeta fue preguntado por la relación entre música y poesía en la página web *Poets.org*. Para Muldoon, “el poema aporta de forma convencional su propia música”,⁸¹ mientras que:

El poema que era cantado, recitado con el acompañamiento de una lira (como en la lírica) o un instrumento parecido, algún tipo de arpa, creaba esa conexión [...] En la cultura irlandesa, los primeros poetas cantaban sus poemas acompañados de arpas. Y de hecho, a lo largo de la historia de la poesía irlandesa en gaélico, hasta el siglo XVIII, había la tradición de recitar el poema junto a un acompañamiento musical. Muchas canciones no se podían separar de los poemas, ni los poemas de las canciones.⁸²

Otros poetas en los que la música tiene un papel destacado son John Montague y Ciaran Carson.⁸³ Montague dota a sus poemas de musicalidad verbal a través de armonías

⁸⁰ Paul Muldoon (1951) es poeta, editor, crítico, traductor, profesor de poesía y miembro de los colectivos musicales The Wayside Shrines y Rogue Oliphant. Estudió Literatura en la Queen's University de Belfast, donde tuvo como profesor a Seamus Heaney. Publicó su primera colección de poemas a los 21 años, *New Weather* (1973), a la que siguieron otras como *Mules* (1977), *Meeting the British* (1987), *Horse Latitudes* (2006) o *Maggot* (2010). Su estilo se basa en formas tradicionales como el soneto y la balada, a las que aporta nuevas perspectivas estructurales, rítmicas y métricas. Entre los galardones recibidos figuran el premio Pulitzer, el T.S. Eliot Prize (1994), el Griffin International Prize for Excellence in Poetry (2003) y el European Prize for Poetry (2006).

⁸¹ Entrevista realizada por *Poets.org*. 10 junio 2011.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ John Montague (1929), de padres irlandeses, nació en Brooklyn. La Gran Depresión hizo que viajara a Irlanda, donde estudió en el University College of Dublin. Fue en esta época universitaria cuando empezó a publicar sus primeros poemas en *The Bell*. Tras completar sus estudios en Estados Unidos, trabajó para el *Irish Times* en Francia, aunque se asentó en Irlanda, donde ejerció la docencia universitaria hasta 2001. El estilo de Montague, basado en el ritmo del habla, la métrica y la asonancia, se combina con temas como los viajes, el exilio, la historia de Irlanda y los sentimientos. Entre sus obras se encuentran *The Rough Field* (1972), *The Great Cloak* (1978) y *The Dead Kingdom* (1984).

Ciaran Carson (1948), poeta, novelista y músico, trabajó durante veinte años en el *Arts Council* (Consejo de Cultura de Irlanda del Norte tras licenciarse en la Queen's University de Belfast, donde dirige actualmente el Seamus Heaney Poetry Centre. Sus publicaciones tratan temas políticos y personales y, al

vocales, asonancia, ecos y onomatopeyas, y defiende que el ritmo del poema debe ser el ritmo del habla. Estas características aparecen en poemas en los que la música está presente en forma y contenido, como en “No Music”:

[You will always have me to blame,
From absence's rib, a warm fiction.
To tear up old love by the roots,
To trample on past affections:
There is no music for so harsh a song.⁸⁴

Los poemas de Montague fueron interpretados y musicados en directo en varias ocasiones, como la que tuvo lugar en el Roundhouse de Londres en 1973, donde Seamus Heaney y John Montague, entre otros, leyeron poemas como “The Rough Field” acompañados de la banda de música tradicional irlandesa The Chieftains.

Respecto a Carson, la música está presente en obras como *Last Night's Fun: About Time, Food and Music* (1996), en la que Carson habla de su experiencia en el ámbito de la música tradicional irlandesa. De esta manera, la música forma parte no solo del libro, sino también de la experiencia y la vida de Carson.

Estos poetas ilustran la presencia de la música en la literatura irlandesa, así como su importancia dentro del espectro cultural y la identidad nacional. Por estos motivos, podría afirmarse que la música forma parte del *sense of place* literario y, por ende, cultural de Irlanda, pues se revela como un elemento destacado en su cultural e indivisible de la literatura, desde su origen común hasta la presencia de elementos musicales en la poesía y viceversa.

igual que Muldoon, combina elementos tradicionales con otros modernos. Sus colecciones de poesía incluyen *The Irish for No* (1987) y *Belfast Confetti* (1990), y *Irish Traditional Music* (1986), *Fishing for Amber* (1999) y *Shamrock Tea* (2001) son algunos de sus trabajos en prosa.

⁸⁴ “[Siempre me tendrás para echarme la culpa,] / de la costilla que falta, una cálida ficción. / Cortar de raíz viejos amores, / pisotear el cariño del pasado: / no hay música para una canción tan dura”.

3. Pearse Hutchinson

3.1. Biografía

Pearse Hutchinson nació en Glasgow en 1927. El padre de Pearse, un impresor que ejerció de tesorero para el *Sinn Féin*⁸⁵ llamado Harry Hutchinson, nació en Dublín y su familia se mudó a Glasgow a los pocos años. Su madre, Cathleen, nació en Glasgow pero sus padres eran de Donegal, por lo que se puede decir que Hutchinson llevaba a Irlanda en la sangre.

Ya desde pequeño, Hutchinson mostró interés por las artes y formas de expresión. Tenía cuatro años cuando su padre le regaló una caja de ceras de colores y un bloc de dibujo de los que no se despegaba. Su afición por el dibujo le hizo ganar varios concursos para niños.

A la edad de cinco años, se mudó con su familia a Dublín, donde estudió en el colegio St. Enda's y posteriormente en el Christian Brothers. Fue en este colegio donde entró en contacto con los idiomas (estudiaba inglés, irlandés y latín) y la poesía a través de profesores como Noel Barry y Tommy O'Rourke.

Hutchinson comenzó a escribir poemas a los 15 años, fruto de la rabia que le producía la moral puritana de su entorno, reflejada por ejemplo en la represión sexual, y el descubrir, en sus propias palabras, “el primer ejemplo real del significado de la crueldad

⁸⁵ El *Sinn Féin* (“Nosotros mismos”) es el partido político más antiguo de Irlanda. Fundado en 1905 por Arthur Griffith, comenzó como un partido monárquico y nacionalista, pero con los años y su evolución en diferentes organizaciones derivó hasta su posición actual, de carácter republicano y de izquierda cuyo objetivo es la reunificación política de Irlanda. Estuvo vinculado fuertemente al *IRA* (*Irish Republican Army*) o “Ejército Republicano Irlandés”, organización paramilitar ilegal en lucha contra el gobierno británico en Irlanda. En la actualidad, es el segundo partido en Irlanda del Norte y el cuarto en Irlanda.

humana” (*RPH* 215) en la biblioteca pública de Rathmines: el tráfico de esclavos y el racismo. Estos primeros poemas estaban escritos en inglés y dos de ellos fueron publicados en la revista *The Bell*. Era 1945 y Hutchinson tenía casi 18 años.

En 1950 viajó a España, donde entró en contacto con las diferentes culturas del país, como la catalana o la andaluza. Esto influiría en su poesía, como escribiría en la introducción de *Done into English*:

Uno de los primeros poemas de Cernuda se titula “Andaluz” (*Andalusian*). En él dice que ese nombre es la palabra más bonita. Pues bien, si se divide la palabra en dos, en “Anda, luz”, quiere decir: “Walk, light”. Ese inicio de septiembre de 1950, en Sevilla, en Granada, en Córdoba, la luz entró en mí como nunca antes lo había hecho, y yo entré en la luz que siempre había estado buscando. (16)

Al año siguiente, sus conocimientos del francés, inglés y español le sirvieron para obtener un puesto de traductor en la sede de la Organización Internacional del Trabajo en Ginebra (Suiza). Durante este periodo aprendió holandés y conoció a exiliados catalanes, lo que acrecentó su interés por las culturas minoritarias.

En 1953, cuando Hutchinson regresó a Irlanda, comenzó a interesarse por la lengua irlandesa a raíz de la lectura de autores como Seán Ó Ríordáin,⁸⁶ Dáibhí Ó Bruadair⁸⁷ o Piaras Feiritéar⁸⁸ y la revista *Comhar*,⁸⁹ donde publicó algunos de sus poemas en irlandés en 1954. También en 1954 vuelve a España. La relación con exiliados catalanes durante su etapa de traductor le llevó a Barcelona, donde trabajó como profesor de inglés y entró en contacto con autores como Salvador Espriu. El interés por la cultura

⁸⁶ Seán Ó Ríordáin (1916 – 1977), poeta irlandés destacado por introducir conceptos y temáticas europeas en la poesía tradicional irlandesa. Publicó cuatro trabajos: *Eireaball Spideoige* (Sáirséal Ó Marcaigh, 1952), *Brosna* (1964), *Línte Liombó* (1971) y *Tar éis mo Bháis* (1978), publicado de forma póstuma. La temática principal en la bibliografía de Ó Ríordáin es el nacionalismo cultural y la importancia del gaélico como elemento conformador de la nación. La fe cristiana también es otra temática importante.

⁸⁷ Dáibhí Ó Bruadair (1625 – 1698), poeta irlandés de gran trascendencia cuya obra refleja la decadencia de la cultura y política irlandesa, a modo de crónica de la época. Fue uno de los primeros poetas de su siglo en intentar vivir de la música, como los antiguos bardos, objetivo que no logró y le costó vivir y morir en la pobreza.

⁸⁸ Piaras Feiritéar (1600 – 1653), poeta y arpista irlandés caracterizado por unir aspectos de la tradición literaria irlandesa, como la sátira y la elegía, con aspecto europeos, como la temática amorosa. La escasa poesía que se conserva está escrita en gaélico. También fue líder de la comunidad católica normanda-irlandesa durante la etapa del gobierno confederado (1642 – 1649).

⁸⁹ Revista en lengua irlandesa fundada en 1942 con el objetivo de ser el referente de escritores, académicos, críticos y lectores a través del apoyo a la literatura en irlandés emergente, el debate y el comentario sociocultural. Sigue publicándose actualmente.

catalana le llevó a traducir una serie de poemas de Joseph Carner⁹⁰ en su primer libro publicado, *Josep Carner: Poems* (Oxford: The Dolphin Press, 1962). En este segundo viaje a España se familiarizó con el catalán y el gallego.

De 1957 a 1961, Hutchinson trabajó como crítico teatral para la RTÉ, medio al que volvería posteriormente.

Su primera colección de poemas propios, *Tongue Without Hands*, se publicó en 1963. Concebida a partir de sus viajes a España, explora “diversos territorios de esperanza, memoria, lenguaje y amor” (115).⁹¹ Cinco años después publicó una nueva colección de poemas, esta vez en irlandés, *Faoistin Bhacach*. Estos poemas, que ya habían sido publicados en *Comhar*, giran en torno a las experiencias personales de Hutchinson y a un sentimiento de desubicación sentimental y espiritual. A esta publicación le siguió *Expansions*, recopilación de poemas escritos en inglés con un marcado contenido político y social. También en 1969 ganó el premio Butler de literatura irlandesa.

Hutchinson no dejó de interesarse por las culturas minoritarias y eso se reflejó en una nueva colección, *Friend Songs*, compuesta por la traducción de diversos poemas y cancioneros medievales galaico-portugueses.

En 1971 obtuvo una beca de investigación (Gregory Fellowship in Poetry) en la Universidad de Leeds, donde participó en la revista *Poetry & Audience*.⁹² Al año siguiente, en 1972, publicó *Watching the Morning Grow*, colección de treinta y un poemas originales escritos en inglés centrados en el ser humano y sus valores. Tras tres años en Leeds, volvió a Dublín, donde participó activamente en la escena poética local.

1975 fue un año importante para Hutchinson por dos motivos. El primero de ellos fue la fundación junto a Eiléan Ní Chuilleanáin, Macdara Woods y Leland Bardwell de la que actualmente es una de las revistas de poesía más longevas en Irlanda, *Cyphers*. El segundo, la publicación de uno de sus libros más destacados, *The Frost is All Over*, donde se posiciona como ferviente defensor de las culturas minoritarias y las clases sociales humildes al mismo tiempo que ofrece retazos de su vida diaria.

⁹⁰ El catalán Josep Carner (1884 – 1970) fue poeta, autor de teatro, periodista y traductor de autores como Charles Dickens, Shakespeare, Mark Twain, Daniel Defoe o Lewis Carroll. Se le conoce como “el príncipe de los poetas catalanes” por su renovación estilística en poesía y prosa, fruto de la herencia del italiano Petrarca y de su propio estilo. También destacó por su periodismo político, de marcado carácter polemista. Su obra más destacada, *Els fruits saborosos* (1906), es considerada uno de los pilares de la literatura novecentista catalana.

⁹¹ “Jasmine and Lagarto: Pearse Hutchinson’s Poetry of Spain.” *Estudios Irlandeses* n° 5, 2010, p. 115.

⁹² Revista literaria estudiantil de carácter bimensual fundada en 1953 por Ralph Maude. Los editores de la publicación pertenecen a la *School of English* de la Universidad de Leeds, donde se crea la revista. Gracias a ello, los estudiantes de poesía cuentan con un espacio en el que publicar sus trabajos. Actualmente sigue publicándose.

De 1977 a 1978 se unió al acordeonista Tony MacMahon para presentar en la RTÉ el programa semanal *Óró Domhnaigh*, centrado en el folklore, la música y la literatura irlandesa. Es importante destacar este programa de radio ya que, al igual que la poesía de Pearse Hutchinson, combinaba palabras y música para crear su propio estilo y ritmo:

El formato era una simple mezcla de palabras y música, con Hutchinson escribiendo y desarrollando unos cuatro guiones para cada programa, cada guión intercalado con música. Cada programa duraba aproximadamente cuarenta minutos. Tony MacMahon le daba al programa su estilo característico, escogiendo una música que encajara y en ocasiones resaltara los guiones. (Woods, “Pearse Hutchinson as Journalist, Broadcaster and Critic” 198)⁹³

Además, Hutchinson comentaba las diferentes novedades y publicaciones literarias, lo que le permitía ofrecer su punto de vista sobre los temas del momento, que en ocasiones coincidían con la temática tratada en sus poemas, como la reivindicación del uso del gaélico:

Este último hecho [la resolución satisfactoria de un gran número de quejas de hablantes en gaélico que no eran atendidos en ese idioma o recibían documentos oficiales únicamente en inglés] – que incluso podría ser adornado con ese término moderno sagrado, estadístico – es sin duda muy gratificante. Significa que los poderes que estén, o la mayoría de ellos, están listos para garantizar al irlandés el respeto que se merece cualquier lengua. Significa que están listos para hacerlo *cuando se les presiona*. Significa que se puede hacer presión y se debe hacer presión. Esto corrobora la editorial de *Comhar*: “La gente que ha despertado puede presionar con fuerza a las autoridades: aún queda mucho trabajo por hacer”. (citado en Woods, “Pearse Hutchinson as Journalist, Broadcaster and Critic” 203)⁹⁴

⁹³ “Pearse Hutchinson as Journalist, Broadcaster and Critic”. *Reading Pearse Hutchinson* (Irish Academic Press, 2011), p. 198.

⁹⁴ “Pearse Hutchinson as Journalist, Broadcaster and Critic”. *Reading Pearse Hutchinson* (Irish Academic Press, 2011), p. 203.

Estos motivos, sumados al hecho de que la dirección del programa le permitió viajar y profundizar en los diferentes aspectos de la cultura irlandesa, hicieron de *Óró Domhnaigh* el reflejo radiofónico de la poesía de Pearse Hutchinson: una creación propia que aúna literatura y música con un trasfondo cultural, desde la que expresar su opinión y lo que acontece en el mundo.

Ya en 1980, se publicó una nueva selección de poemas, *Selected Poems*. Al año siguiente, el poeta entró a formar parte de la *Aosdána*,⁹⁵ lo que le facilitaría una ayuda económica.

No volvería a publicar un nuevo trabajo hasta 1985, *Climbing the Light*. Los poemas incluidos tratan temas sociales como el racismo o la discriminación, así como traducciones de poemas italianos, irlandeses y gallegos. Su última colección de poemas íntegramente en irlandés fue *Le Cead na Gréine* (1989), donde el poeta canta a la vida y denuncia las injusticias. *The Soul that Kissed the Body: Selected Poems in Irish with translations into English* (1990) incluye poemas originales y seleccionados escritos en irlandés con su traducción al inglés. A *The Soul that Kissed the Body* le siguió *Barnsley Main Seam* (1995), en el que se abordan temas como los sentimientos, los prejuicios raciales o la discriminación de culturas minoritarias.

Con motivo de su 75 cumpleaños se publicó una nueva colección de poemas, *Collected Poems* (2002), donde se reflexiona sobre las emociones, los sentimientos y las culturas oprimidas. A esta publicación le sigue *Done into English: Collected Translations* (2003), una recopilación de poemas traducidos a lo largo de los años con un especial énfasis en la península ibérica, ya que incluye numerosos cancioneros de amigo galaico-portugueses y poemas de autores catalanes junto a traducciones de otras lenguas como el irlandés, italiano u holandés.

Hutchinson cumplió 80 años en 2007. Con este motivo se organizó un simposio de dos días en el Trinity College de Dublín, donde escritores y académicos hablaron y debatieron sobre la vida y obra del poeta, además de recitar algunos de sus poemas.

⁹⁵ “Gente del arte”, asociación irlandesa de artistas creada en 1981 formada por artistas cuyo trabajo ha contribuido enormemente a la cultura irlandesa. Solo se accede por invitación y el número de integrantes está limitado a 250. Algunos de estos miembros pueden acceder bajo ciertas condiciones a una ayuda económica o *Cnuas* que les permite dedicarse íntegramente a su trabajo.

Su última colección, *At Least for a While* (2008), se publicó al año siguiente. En ella hizo un recorrido reflexivo por su memoria y sus viajes a diferentes ciudades, sin dejar de lado su espíritu crítico frente a la situación de Irlanda y su cultura.

Como reconocimiento a su trabajo y muestra de admiración, los profesores Philip Coleman y Maria Johnston editaron en 2011 *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*, una colección de 15 ensayos en los que se analizan diversos aspectos lingüísticos, culturales y personales del poeta.

Los problemas de salud hicieron ingresar a Hutchinson en el hospital St. James de Dublín ese mismo año, donde falleció el 14 de enero de 2012 a causa de una neumonía.

A finales de marzo de 2014 se publicó, a través de Gallery Press, una colección de poemas póstumos, *Listening to Bach*, presentada en la Universidad de Maynooth junto al archivo de Pearse Hutchinson, que se encuentra en la biblioteca de dicha universidad y cuenta con material diverso del autor en fase de catalogación.

Amigos y conocidos, muchos de los cuales han sido consultados personalmente para esta tesis, definen a Hutchinson como una persona cálida, abierta e interesante con la que siempre se podían mantener largas conversaciones sobre muchos aspectos de la vida: “Nunca conocí a nadie que desde el primer momento [en el que nos conocimos] fuese tan abierto”, dice Philip Coleman.⁹⁶ “Conocer a Pearse fue como estar junto a alguien que tenía una especie de historia cultural. En Pearse había muchas dimensiones: el Pearse que creció en Glasgow, el que creció en Dublín, el poeta que escribía en gaélico, el que escribía en inglés, en catalán, en gallego... Pearse el traductor, el que vivió en Ginebra en los 50, en España bajo la dictadura de Franco... Un hombre muy interesante”. David McLoghlin,⁹⁷ poeta y escritor, describe a Hutchinson como “una persona de principios, comprometida con la justicia y que rechazaba el racismo en todas sus formas [...] Una buena persona que no obstante también podía ser difícil”.⁹⁸

Amigo de sus amigos, siempre se preocupó por mantener el contacto con ellos, normalmente a través del teléfono, y por hacer de la música parte de la vida, como indica

⁹⁶ Entrevista personal. 25 octubre 2013.

⁹⁷ David McLoghlin (1972), poeta y escritor irlandés, es autor del ensayo “Notes on Diglossia: Done into English. Pearse Hutchinson’s Collected Translations”. Doctorado con honores por su tesis sobre el poeta Luis Cernuda, posee un Máster en Bellas Artes en Escritura Creativa por la New York University. Fue co-director de la publicación *Washington Square* y actualmente co-dirige la publicación bilingüe *eL Paper*, sobre arte y literatura. Sus trabajos han sido publicados en diferentes medios, como *Poetry Ireland Review* y *Birmingham Poetry Review*, y le han hecho merecedor de títulos con el segundo premio de los Patrick Kavanagh Awards y el primer premio de la sección en inglés de la Frances Brown Multilingual Poetry Competition.

⁹⁸ Entrevista por correo electrónico. 7 febrero 2015.

Vincent Woods: “Escuchaba música a todas horas, todos los días [...] Siempre hablaba de música, compraba música para otra gente, traía música de España, Italia... Cuando estaba viviendo en Leeds se llevó música de Irlanda”.⁹⁹

3.2. Perfiles

La vida de Pearse Hutchinson, reflejada brevemente en la biografía, permite establecer un perfil vital, un perfil artístico y un perfil musical que se reflejan en su poesía.

3.2.1. Perfil vital

Diferentes acontecimientos y momentos sucedidos a lo largo de su vida han influido en su aproximación a diversas formas artísticas y sus poemas.

Hutchinson comenzó a plasmar sus inquietudes artísticas sobre el papel a través del dibujo con cuatro años. Su padre, que era aficionado a la pintura, intentó enseñarle a pintar con acuarelas a los 13, pero a Hutchinson no se le daba bien y dejó la pintura. A partir de ese momento comenzó a interesarse por la poesía, aunque no fue hasta los 15 años cuando encontró una razón de peso para escribir. El clima opresivo de la Irlanda conservadora y el descubrimiento de los males del ser humano indignaban y enfurecían al joven Hutchinson, que canalizó su rabia a través de la poesía. Surge aquí uno de los rasgos característicos del poeta, su espíritu crítico ante las desigualdades y los totalitarismos, ya fueran políticos, culturales o morales, como se refleja en poemas como “The Flames are False: Only the Hell is Real” (*CTL* 14), “Achnasheen” (*TFIAO* 40), “The Frost is All Over” (*TFIAO* 42), “Shamrock and Harp” (*ALFAW* 50) o “Affection” (*CTL* 36).

La indignación ante las dos circunstancias anteriores está relacionada con otro aspecto vital que marca a Hutchinson tanto personal como poéticamente, que es el de la experiencia entendida como descubrimiento. El poeta fue educado en tres lenguas diferentes (inglés, irlandés y latín) y en su adolescencia descubrió y aprendió castellano, italiano y francés. Sus visitas a otros países le hicieron mejorar y hablar nuevas lenguas que posteriormente incluyó en sus poemas. Por otra parte, el despertar de la sexualidad también influyó en Hutchinson, tanto personal como poéticamente. Vivía en una sociedad

⁹⁹ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

muy puritana que condenaba el sexo como si de un crimen se tratara y eso fomentó su espíritu rebelde, al mismo tiempo que le podría haber influido psicológicamente, pues son pocos los poemas con referencias sexuales. En ellos, Hutchinson aparece como un espectador pasivo que no toma parte de ellas. Expresa su deseo, pero no lo realiza, como si de un acto represivo se tratara. Esto se aprecia en “All the Old Gems” (*TFIAO* 16-17)¹⁰⁰ y en “Orgy” (*CTL* 32).¹⁰¹ Por último, como se señala en la biografía, la noticia sobre el esclavismo vista en la biblioteca de Rathmines espolea al joven Hutchinson y le hace cargar contra las desigualdades e injusticias a través de la poesía. Este sentimiento de rabia y repulsa se convertirá en uno de sus temas centrales a lo largo de sus publicaciones.

Los viajes de su juventud también sirvieron de inspiración para sus poemas, como en “The Kid on the Mountain” (*CTL* 15). No solo por las diferentes experiencias que vivió, sino también por el descubrimiento de nuevas culturas, algunas de ellas en una situación similar a la irlandesa, oprimidas y reducidas a un ámbito minoritario a pesar de contar con una lengua propia y el reconocimiento y orgullo de la gente. Hutchinson empatizará con estas culturas y se imbuirá de ellas. Esto se refleja de dos formas. Por una parte, en su defensa de la integridad y la reivindicación de estas culturas, como en “The Frost is All Over” o “Imagine” (*TSTKTB* 85). Y por otra parte, a través de la traducción de poetas locales como el gallego Uxío Novoneyra en “Elexía do Caurel” (*CTL* 53) y el catalán Josep Carner en “Heat”, “Fidelity” o “Josep Llimona” (*DIE* 120-123).

Otro aspecto a tener en cuenta en la vida de Hutchinson, relacionado con sus viajes, es la situación política y cultural de los países que visitaba, así como su contexto histórico. Esto también influyó en la creación literaria del poeta, que escribió sobre lo que vivía en cada país, lo que le sucedía en él o su situación política o cultural, como en “A Memory of Belfast in 1974” (*BMS* 11), donde Hutchinson refleja la tensión política y social que generaba la presencia militar inglesa en la ciudad norirlandesa.

Un último aspecto que se debe destacar es el día a día, que podía inspirar al poeta, lo que le llevaba a escribir sobre lo que veía o vivía a diario, como en “A True Story of Art and Friendship” (*TFIAO* 28) “Koan” (*BMS* 34). Se puede apreciar en estos ejemplos cómo en ese día a día la música está presente de una forma u otra.

¹⁰⁰ “A veces aparto tu oscuro / oscuro pelo castaño, casi negro / para besar tu nuca / y antes de que pueda comer / me detengo” y “Y, ¿qué puedo hacer / salvo encogerme de hombros / y desearte y esperar?”

¹⁰¹ “Orgy” sitúa la acción en un pub en el que un grupo de amigos está bebiendo. Uno de ellos propone hacer una orgía en la que Hutchinson rechaza participar a pesar de su deseo, al considerar una serie de problemas mayores que su deseo: “Creyendo que había más amor y deseo entre nosotros que / problemas, deseaba decir ‘Sí.’” Esta podría ser una forma de hacer referencia a la represión sexual.

Por lo tanto, es posible concluir que la vida de Pearse Hutchinson influyó decisivamente en su obra. Acontecimientos, lugares, situaciones, experiencias, carácter... todo esto se refleja en mayor o menor medida en sus poemas. Como afirma Jorge Sagastume, “En los poemas de Pearse, todo su entorno (físico, emocional, de lectura [*sic*], etc.) fue un recurso literario”.¹⁰² Por consiguiente, se podría decir que un buen número de poemas de Hutchinson constituyen una especie de diarios o biografías con los que se descubre su forma de pensar, su vida y su obra.

3.2.2. Perfil estilístico

Podría decirse que el perfil vital de Hutchinson conforma parte de su perfil artístico, pues su vida influyó en su poesía. Al elaborar el siguiente perfil artístico, se analizarán otras influencias que han contribuido a que el poeta definiera su estilo, así como sus características.

Hutchinson siempre se consideró un escritor de poemas, no de libros: “Nunca pensé en términos de *un libro*. Simplemente escribía poemas, y cuando pensaba que tenía suficientes, que se podían leer al menos una vez, los recopilaba y los mandaba a mi editorial”.¹⁰³ Por este motivo los diferentes poemas incluidos en sus publicaciones pueden resultar inconexos o tratar temas diversos, sin girar en torno a un concepto. Conviene recordar que Hutchinson comenzó a escribir poesía fruto de la frustración, como forma de expresar sus sentimientos, sin pretensión alguna. Esto cambiaría en *Barnsley Main Seam* y *At Least for a While*, cuyos poemas fueron escritos con la intención de publicar un libro. Es por eso por lo que presentan cierta coherencia temática. En el caso de *Barnsley Main Seam*, los poemas giran en torno a lugares en los que Hutchinson ha estado y sentimientos como el amor y el sufrimiento. En cuanto a *At Least for a While*, el poeta reflexiona sobre su vida y sus viajes.

El estilo de Hutchinson tiende a huir de convencionalismos e introduce con naturalidad estructuras que sorprenden a la vista por la disposición de los versos. Esta disposición no es aleatoria, pues responde tanto a motivos visuales como musicales, relacionados directamente.

¹⁰² Entrevista por correo electrónico. 29 agosto 2013.

¹⁰³ “From Findrum: Pearse Hutchinson in Conversation.” *Reading Pearse Hutchinson* (Irish Academic Press, 2011), p. 213.

La distribución de poemas como “To Bring Posada Back from the Grave” (*TFIAO* 20), cuyos versos se suceden de forma escalonada, se debe a lo que Philip Coleman define como “orquestración visual”¹⁰⁴ el reflejo del ritmo y la cadencia necesarias para leer el poema. De esta manera, el poema se mantiene fiel a la expresión original de la voz. “Es la voz musical la que determina la forma de los poemas en la página, no una estructura formal”, incide Coleman.¹⁰⁵

Por otra parte, la estructuración de algunos poemas y la distribución de sus versos aportan al poema un ritmo y énfasis claramente marcados, lo que produce musicalidad. Como cuenta Vincent Woods:

Pearse no leía música, pero a la hora de construir sus poemas y darles forma en la página tenía muy claro por qué lo hacía y el efecto que quería que tuviesen. Leía sus poemas de una forma muy concreta y los finales de verso, comienzos, espacios... eran esenciales para la forma en la que leía, casi como si fuera su propia forma de escribir la música, el énfasis y el ritmo.¹⁰⁶

Se puede concluir, por tanto, que la presentación visual refleja la proyección lírica del poema, al distribuir diferentes elementos como los espacios de forma que al leerse el poema se produzca la sonoridad deseada de forma natural.

La otra gran característica destacada de la poesía de Hutchinson es la presencia de palabras o frases de otros idiomas. Conocedor de diversas culturas, el poeta incluía otras lenguas en sus poemas por motivos tanto lingüísticos como musicales. En ocasiones, esto se debía a que esas palabras foráneas se acercaban más a lo que Hutchinson pretendía transmitir que sus equivalentes en inglés o irlandés, como apunta Jorge Sagastume:

En una ocasión conversando con Pearse hablamos sobre el tema del significante/significado y cómo ciertas palabras, o significantes, se acercaban más al significado en algunos idiomas que en otros. De allí, en

¹⁰⁴ Entrevista personal. 25 octubre 2013.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

parte, su inclusión en ciertos poemas: ciertas ideas no se transmitían exactamente en inglés, por ejemplo, y sí en español.¹⁰⁷

David McLoghlin incide en las palabras de Sagastume: “Su trabajo integra piezas de conversación, [y] comentarios escuchados en inglés, español, francés o alemán, y era muy meticuloso a la hora de usar la frase original y no una traducción”.¹⁰⁸

Por otra parte, las lenguas tienen un componente musical ya que presentan determinados timbres, tonos, ritmos y fonéticas. A Hutchinson le encantaba la sonoridad de las diferentes lenguas, como se recoge en la entrevista incluida en *Reading Pearse Hutchinson*: “[...] no recuerdo el poema concreto, pero hay un verso extraordinario en él: ‘La luz que nunca sufre’: tres sonidos ‘u’, que en español es casi excesivo, pero a mí me resulta muy musical” (231). Vincent Woods lo corrobora: “Era constantemente consciente de la música en la naturaleza del lenguaje, la musicalidad del lenguaje, y eso era algo que le gustaba”.¹⁰⁹ No solo consideraba las lenguas melódicas, sino que además creía que producían ciertos efectos: “[...] los magníficos sonidos de lenguas extranjeras como el rumano, por ejemplo, o el sueco – tienen que tener un efecto en el oído, y en la cadencia, y en la imaginación, por supuesto, donde deben estar trabajando inconscientemente...” (*RPH* 229).

La vida de Pearse Hutchinson marcó fuertemente su obra, pero también hay una serie de autores que le influyeron. Uno de ellos fue Walt Whitman,¹¹⁰ para el que la música era pilar fundamental de su proceso vital y creativo, especialmente la ópera. Así lo demuestran poemas como “That Music Always Around Me”, “Song of Myself”, “The Dead Tenor” o “Proud Music of the Storm”, donde la música es protagonista en contenido y forma, pues Whitman compuso gran parte de su poesía a partir de un concepto operístico, como afirma Donald Barlow Stauffer: “El canto operístico en concreto, con sus emociones, su atmósfera de compenetración íntima entre cantante y público y sus variados estilos, es la base sobre la que Whitman construyó muchos de sus poemas”.¹¹¹

¹⁰⁷ Entrevista por correo electrónico. 29 agosto 2013.

¹⁰⁸ Entrevista por correo electrónico. 22 febrero 2015.

¹⁰⁹ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

¹¹⁰ Walt Whitman (1819 – 1892), poeta, ensayista y periodista americano de filosofía humanista. Desde joven se dedicó a la imprenta, de ahí su interés por la literatura, y a medida que fue editando y trabajando en diarios como el *Daily Eagle* o el *Crescent*, fue desarrollando su estilo. En 1855 autoeditó su obra capital, *Leaves of Grass*, que revisó en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Esta colección de poemas supuso una ruptura radical de la norma poética establecida en cuanto a formas y contenido. Whitman abandonó la métrica y rima tradicional en favor del verso libre y la primera persona, y frente a una literatura simbólica y espiritual defendió la importancia del individuo y el mundo material.

¹¹¹ “Opera and Opera Singers”. *The Walt Whitman Archive*. Web. 19 abril 2014.

A través de la sonoridad y la introducción de la música como un elemento presente de maneras diversas dentro de su poesía,¹¹² Hutchinson conecta con el lector, pues potencia su mensaje e introduce la música como un elemento familiar con el que poder identificarse.

Otro de los poetas que más influyó en Hutchinson fue Gerard Manley Hopkins,¹¹³ a quien leía “puramente por el sonido, la música” (*RPH* 220). Hopkins destacó por el uso del denominado *sprung rhythm*, ritmo poético que imitaba el ritmo natural del habla, y por sus recursos lingüísticos, como la creación de neologismos o el uso de arcaísmos y vocablos dialectales. Estas características fueron adoptadas por Hutchinson y son apreciables en gran parte de sus poemas. Como se señala en la página 62, la distribución de los versos y espacios responde a una orquestación visual que se corresponde con el ritmo del habla, de ahí la musicalidad, mientras que el uso de otras lenguas y la invención de palabras como *Amsterdancing*¹¹⁴ derivan del lenguaje poético de Hopkins. Por otra parte, Hopkins compuso algunas canciones a partir de sus poemas, lo cual podría haber influido a Hutchinson en la estructuración de poemas como “Boxing the Fox” (*TFIAO* 12), similares a canciones. Por último, recursos estilísticos como las aliteraciones y rimas internas, propias del habla natural, son frecuentes tanto en Hopkins como en Hutchinson. La influencia de Hopkins, por tanto, es clara.

En menor medida, W.H. Auden¹¹⁵ también influyó a Hutchinson, primero indirectamente, ya que Hutchinson solía leer un gran número de artículos de diferentes autores influidos por Auden, y luego de una forma más directa, al leer su obra. Tanto Hutchinson como Auden coinciden en la inclusión de aspectos culturales, sociales y políticos, así como acontecimientos históricos y aspectos personales como los viajes.

¹¹² Ver el capítulo “La música en la literatura de Pearse Hutchinson” (77).

¹¹³ Gerard Manley Hopkins (1844 – 1899), sacerdote jesuita y poeta británico. Como Whitman, destacó por los cambios que introdujo en su poesía respecto al concepto tradicional de métrica y el uso del lenguaje. En lugar de emplear un número homogéneo de sílabas por verso y marcar los acentos siempre en la misma posición, desarrolló un ritmo más libre que tendía a acentuar la primera sílaba de cada pie (unidad métrica básica formada por un número determinado de sílabas). En cuanto al lenguaje, Hopkins apostó por el uso de combinaciones de palabras, creaciones de nuevas y el uso de dialectos.

¹¹⁴ “Flames” (*CTL* 21).

¹¹⁵ Wystan Hugh Auden (1907 – 1973), poeta y ensayista británico. Sus obras destacaron por su rigor intelectual y metódico, así como por su variedad estilística y temática. En una primera etapa, a la que pertenece su trabajo más conocido, *Poems* (Londres, 1930), que gira en torno al declive de la sociedad capitalista inglesa, mostró su apoyo a las políticas de izquierdas. Fue una etapa en la que se pudieron apreciar influencias de Gerald Manley Hopkins. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial se acercó al anglicanismo y las formas tradicionales, aunque sin dejar de lado el deseo de modernizar el género literario a través de elementos como el lenguaje.

Finalmente, otros dos autores que, si bien puede que no hayan influido directamente a Hutchinson, sí captaron su atención, son Ezra Pound¹¹⁶ e Hilaire Belloc,¹¹⁷ a quienes consideró “maestros de la cadencia” (*RPH* 233). Nuevamente, la noción del ritmo está presente, tanto en el verso libre como en la métrica.

Como se puede apreciar, las características de estos autores coinciden de una u otra manera con Hutchinson en cuanto a la importancia de la música, ritmo o experiencias personales se refiere. Esto, unido a la forma de ver el mundo y plasmarlo sobre el papel, hace de la poesía de Pearse Hutchinson algo único, diferente y sincero que busca provocar sensaciones y sentimientos en el lector a través de recursos como la música, la sencillez, la cercanía o la voz, por lo que quien lee su poesía puede identificarse con el poeta al sentirse en conversación con un viejo amigo.

La temática en Hutchinson es variada. En su poesía encontramos recuerdos de su infancia y sus viajes, historias fantásticas basadas en el cancionero popular, música y, sobre todo, dos temas de gran presencia: el amor y la opresión cultural.

Para el poeta, el amor es “la mayor realidad”.¹¹⁸ Esta definición puede interpretarse desde el punto de vista del amor como fin último al que el ser humano aspira, un sentimiento intenso de unión con otra persona. Así se observa en poemas como “Letter to Alan” (*ALFAW* 58), dedicada a su compañero Alan Biddle, y “Wouldn’t It be Lovely” (*TSTKTB* 95), donde Hutchinson expresa su deseo de viajar en moto junto a su compañero. Y por otra parte, el amor puede interpretarse como fuente de la que surgen acciones y valores como la amistad, el aprecio, el cariño, el apoyo, la belleza o el deseo sexual. Independientemente de las connotaciones presentes en los poemas, el amor en la poesía de Pearse Hutchinson es una constante. Un gran ejemplo es su libro *At Least for a While*, que se basa principalmente en el amor: amor por las personas, amor por la tierra,

¹¹⁶ Ezra Pound (1885 – 1972), poeta, músico y crítico americano y uno de los mayores exponentes de la *Generación perdida*, grupo de escritores estadounidenses que residió en Europa desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la crisis del 29. Fue el principal impulsor del imagismo, movimiento caracterizado por un lenguaje claro, preciso y de ritmo marcado por las palabras, no por los acentos o esquemas métricos.

¹¹⁷ Joseph Hilaire Pierre René Belloc (1870 – 1953), escritor e historiador franco inglés. Uno de los rasgos más llamativos de Belloc fue su fe católica, que hizo del distributismo (modelo económico y social basado en la doctrina católica) un tema recurrente en sus trabajos, aunque no el único. Su primera publicación fue un libro de poesía, *Verses and Sonnets* (1896), y obras como *The Bad Child’s Book of Beasts* (1896) y *Cautionary Tales for Children* (1907) satirizaban los cuentos para niños. También publicó libros de viajes, como *The Path to Rome* (1902), y ensayos. En cuanto a su estilo, se caracterizaba por ser claro y conciso, pero rico en vocabulario y profundidad.

¹¹⁸ “Into their True Gentleness” (*WTMG* 20).

la cultura, amor por la vida. Esto corrobora lo que Hutchinson dice en el poema “Be Born a Saint” (*CP* 34): “Love takes a long and garrulous time to die”.¹¹⁹

El otro gran tema es la opresión cultural. Como figura en la página 53, Hutchinson escribió sus primeros poemas como protesta frente a la opresión y represión de la sociedad de la época. El descubrimiento del tráfico de esclavos y el racismo, el dominio inglés sobre Irlanda o el puritanismo, que coartaban la libertad del individuo (y en casos como el del excesivo conservadurismo, el amor), marcaron al joven Hutchinson, que además de considerar estos males injustos, los sufrió. Surge así su carácter crítico, su defensa de las culturas minoritarias y los colectivos marginados y su rechazo ante cualquier tipo de discriminación. “The Frost is All Over” (*TFIAO* 42) es probablemente el poema que mejor refleja estas características. En sus seis estrofas, Hutchinson advierte del riesgo de desaparición de las lenguas (y por extensión culturas) minoritarias a través de ejemplos, como pueblos conquistadores que se impusieron a los vencidos (“The Aztecs knew far better: they took over / their victims’ language”)¹²⁰ o sectores de la sociedad que dejaron de emplearlas (“Others explode in the church, and stain the bishop, / whose priest could speak no Gaelic to his ‘flock’”).¹²¹ En cuanto al estilo, el empleo de un tono agresivo y un lenguaje crudo, con frases como “to kill a language is to kill a people” o “to call a language dead before it dies / means to bury it alive”,¹²² transmiten la indignación del poeta y la gravedad del asunto.

El desarrollo del perfil personal y estilístico de Pearse Hutchinson ha permitido establecer las características de su poesía e identificar sus elementos característicos, así como las características de Hutchinson como poeta.

3.3. ¿Poeta clásico o innovador?

Cuando se observan los poemas de Pearse Hutchinson, aspectos como la disposición de los versos en la página, la inclusión de otras lenguas o algunos contenidos temáticos resultan llamativos. Sin embargo, otros temas se podrían enmarcar dentro de la

¹¹⁹ “El amor tarda un tiempo largo y locuaz en morir”.

¹²⁰ “Los aztecas lo sabían perfectamente: se encargaron / de la lengua de sus víctimas”.

¹²¹ “Otras [lenguas] explotan en la iglesia, y salpican al obispo, / cuyo sacerdote no sabía hablar gaélico a su ‘rebaño’”.

¹²² “Matar una lengua es matar a un pueblo” y “llamar ‘muerta’ a una lengua antes de que muera / significa enterrarla viva”, respectivamente.

tradición literaria irlandesa, así como la forma de algunos poemas. ¿Cómo definir a Hutchinson, entonces, desde el punto de vista poético?

El primer elemento a tener en cuenta a la hora de categorizar a Hutchinson es la época en la que produjo su cuerpo de trabajo y su contexto. Hutchinson nació en 1927 y comenzó a publicar sus colecciones de poemas en 1962. Desde un punto de vista cronológico y genérico, el conjunto de obras literarias producidas a lo largo de la Edad Contemporánea (1789 – actualidad) reciben la denominación de literatura moderna. En el caso concreto de la literatura irlandesa, el periodo moderno comienza a principios del siglo XX con Yeats y Joyce, que, influidos por la literatura inglesa y norteamericana, comenzaron a desarrollar un estilo diferente y experimental caracterizado por la ruptura con el pasado en forma (imitación del ritmo natural del habla, métrica irregular, creación de términos y palabras, distribución de los versos en la página) y contenido (más personal, el poeta expresa sus pensamientos, ideas, opiniones y sentimientos respecto a temas de diferente índole: política, social, emocional). Según este criterio cronológico, Pearse Hutchinson es un poeta moderno.

Desde el punto de vista formal, Hutchinson escribió la mayoría de su poesía en verso libre, con un ritmo, longitud y disposición de versos similar al del habla. Esta característica rompe con las convenciones de la poesía tradicional irlandesa y el periodo literario inmediatamente anterior (la del Resurgir Celta), si bien no supone un rasgo distintivo del autor ni algo especialmente novedoso, pues otros autores modernos como Heaney, Carson o Auden comparten esta característica con Hutchinson. Véanse a modo de ejemplo los primeros versos del poema “The Unknown Citizen” (*Another Time*) de Auden:

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a
Saint¹²³

¹²³ “La Oficina de Estadísticas descubrió que / era alguien que nunca había recibido una denuncia oficial / Y todos los informes sobre su conducta concuerdan / en que, en el sentido moderno de una palabra anticuada, era un / santo”.

Y compárense con estos versos de Hutchinson:

He went on his mision, let's hope the danger gave him time
to find those eggs, those cherries
dripping with love – with ‘bourgeois sentimentality’:
so regrettably common
among the rustic proletariat, not yet made over,
among the deprived. (CTL 25)¹²⁴

Como se puede apreciar, la presentación de los versos en ambos casos es similar e imita el ritmo del habla. A su vez, esta disposición produce pausas de distinta duración, determinadas por las diferentes posiciones de los saltos de verso.

Otro rasgo formal, en el que Hutchinson sí es original respecto a la tradición y a sus coetáneos, es la inclusión de diversos idiomas y culturas (especialmente las minoritarias) en su poesía, que se lleva a cabo de varias formas. Una de ellas es la presencia de palabras o frases en un idioma diferente al del poema, como “for all over Europe beards were still *verboden*” (ALFAW 13)¹²⁵ o este verso en “She Fell Asleep in the Sun” (BMS):

A woman from Kerry told me
what she'd always heard growing up was
leanbh ón ngréin:
a child from the sun. (14)¹²⁶

Las razones principales por las que se incluyen estos idiomas, en lo que se profundizará en el apartado dedicado a la presencia de este fenómeno (181) son el contraste entre la sonoridad de las lenguas y la transmisión fiel de ideas, pues Hutchinson consideraba que ciertas ideas se transmitían de forma más exacta en su lengua original, y no con su traducción. En cuanto al contenido, una manera en la que el poeta incluye otras

¹²⁴ “Continuó con su misión, esperemos que el peligro le dé tiempo / para encontrar esos huevos, esas cerezas / empapadas con amor – con ‘sentimentalismo burgués’: / [ese] tan desgraciadamente común / entre el proletariado rústico, aún sin moldear, / entre los desfavorecidos”. “To Maria Spiridonova on her Keeping”.

¹²⁵ “Por toda Europa las barbas estaban *verboden* [prohibidas]”. “A Man Goes for a Walk; Runs the Gauntlet; and Finds Beauty”.

¹²⁶ “Una mujer de Kerry me dijo / lo que siempre oía de pequeña / *leanbh ón ngréin*: / un hijo del sol”.

culturas es el *setting* o localización del poema, dónde transcurre. Algunos poemas, por ejemplo, suceden en España y Hutchinson ofrece pinceladas de nuestra cultura, como “A Rose and a Book for Sant Jordi” (*WTMG* 39), título que hace referencia a la tradición catalana de regalar un libro a los hombres y una rosa a las mujeres el día de San Jorge, o “The Three-Cornered Hat” (*ALFAW* 33), en el que se describe el uniforme de la Guardia Civil. Por último, el poeta incorpora personas de otras culturas o razas en las historias de los poemas, como en “Odessa” y “Ostfriesland” (*BMS* 22-27), donde se trata la discriminación de los judíos. La introducción de un entorno o personajes ajenos a Inglaterra e Irlanda ofrece nuevas perspectivas culturales, en las que Hutchinson siempre estuvo interesado, y sirve a su vez para reivindicar a las minorías. Estas características formales y de contenido refuerzan el concepto de Pearse Hutchinson como poeta moderno.

No obstante, también es un poeta que mira a la tradición literaria irlandesa, caracterizada por las formas líricas y un fuerte componente nacional (lingüístico, histórico, popular). Según McLoghlin, “[Hutchinson] se fijó en la tradición literaria irlandesa y fue influido por ella. Se veía a sí mismo parte de ella. De nuevo, toda su preocupación por la pérdida del gaélico, el imperialismo, todo eso estaba conectado para él”.¹²⁷ El propio Hutchinson se siente parte de la tradición porque no solo escribe en gaélico (*The Soul that Kissed the Body* o *Le Cead na Gréine*, por ejemplo), sino que también recupera la cuestión nacional desde un prisma crítico que surge de su interés por revivir la cultura gaélica y reivindicar su posición de inferioridad frente al imperialismo inglés, como se desarrolló a lo largo de esta investigación a través de poemas como “Achnasheen”, “The Frost is All Over” o “Pibroch” (*TFIAO* 40-44), donde Hutchinson defiende la preservación de la toponimia, lengua y música gaélica respectivamente.

Estos puntos me llevan a definir a Pearse Hutchinson como un poeta moderno que mira a la tradición. Sus propuestas formales y temáticas se enmarcan dentro de la corriente moderna que surgió en Irlanda a principios del siglo XX y, sin embargo, recupera la reivindicación tradicional de los valores nacionales, motivado por la opresión política y cultura del gaélico.

¹²⁷ Entrevista por correo electrónico. 21 julio 2015.

3.4. Contexto literario

Una vez elaborado el perfil artístico de Hutchinson y su definición como poeta, es conveniente situarle en su contexto literario para así conocer la situación política y cultural que le rodeaba y los aspectos que propiciaron el desarrollo de su poesía.

A finales del siglo XIX se desarrolló en Irlanda un movimiento político-cultural de gran importancia, el *Celtic Revival* o *Irish Literary Revival*. Este interés por recuperar el legado celta surgió a partir de una serie de circunstancias. La más importante fue probablemente el crecimiento del espíritu nacionalista e independentista frente a siglos de dominio inglés, que además de regir el territorio, había suprimido la cultura irlandesa, pues sería el desencadenante de acontecimientos posteriores como el alzamiento de Pascua de 1916,¹²⁸ que derivarían en la independencia de Irlanda en 1922.

Este movimiento también albergaba un fuerte componente cultural. Por una parte, surgió un movimiento anticuario encabezado por gente como George Petrie, arqueólogo y anticuario irlandés que recuperó un gran número de arte celta, y al mismo tiempo, se produjeron hallazgos tanto en Irlanda como en Europa de diversas piezas relacionadas con la cultura gaélica, como el cáliz de Ardagh.¹²⁹

Por otra parte, el *Celtic Revival* también contenía un fuerte componente literario. Liderados por William Butler Yeats, autores como Lady Gregory,¹³⁰ J.M. Synge¹³¹ y

¹²⁸ Insurrección que tuvo lugar en Dublín el 24 de abril de 1916 con la intención de liberar a Irlanda del dominio británico. Liderado por James Connolly, Patrick Pearse, Thomas Clarke, Seán Mac Diarmada, Joseph Plunkett, Thomas McDonagh e Eamonn Ceannt, el alzamiento consistió en la ocupación de diferentes símbolos de poder inglés, como la Oficina Central de Correos o los juzgados de Four Courts, por parte de las milicias nacionalistas irlandesas (posteriormente *Irish Republican Army* o *IRA*). Sin embargo, el alzamiento fracasó debido a la desorganización de las milicias, el bajo número de tropas y la falta de apoyo popular. Los bombardeos ingleses, concentrados en el centro de Dublín, causaron la muerte de cientos de civiles y la rendición de los insurgentes, que fueron ejecutados. A pesar de su fracaso, esta insurrección marcó el inicio de la independencia de Irlanda.

¹²⁹ Cáliz del siglo VIII descubierto en 1868 en Ardagh, Limerick, y fabricado en plata, oro, bronce y cobre. Es considerado uno de los mayores exponentes del arte metalúrgico celta.

¹³⁰ Isabella Augusta (1852 – 1932), también conocida como Lady Gregory, poeta, dramaturga y recopiladora de folklore. Fundó junto a Yeats y Synge el Teatro Nacional de Irlanda, de gran importancia como muestra del deseo de revivir y perpetuar la cultura irlandesa. Sus producciones se basaban en la mitología irlandesa, que tradujo y reescribió del gaélico. Surgieron así producciones como *Cuchulain of Muirthemne* (1902), sobre el legendario héroe del Ulster, *Gods and Fighting Men* (1904) y *A Book of Saints and Wonders* (1907), ambas sobre historias y leyendas de Irlanda. Comprometida con la revitalización de la cultura irlandesa, es una de las mayores influencias del teatro irlandés contemporáneo.

¹³¹ John Millington Synge (1871 – 1909), dramaturgo, poeta, recopilador de folklore y escritor de prosa y viajes. Synge estudió música y comenzó a escribir poesía durante la adolescencia. En 1894 se mudó a París para estudiar Lengua y Literatura y allí conoció a Yeats, quien le animó a volver a Irlanda, concretamente las islas de Aran, para experimentar la Irlanda rural y recopilar su folklore. De esta manera, surgieron sus primeras obras, *In the Shadows of the Glen* (1903) y *Riders to the Sea* (1904), que giraban en torno a la vida de los campesinos y marineros irlandeses. Este localismo, así como sus diferentes aspectos culturales (música, dialectos, leyendas) se convertiría en su objeto de estudio a lo largo de su vida y se vería reflejado

Douglas Hyde defendieron y contribuyeron a la creación de obras que recuperaban la tradición irlandesa, de carácter lírico y narrativo. De esta manera, se encontraban historias relacionadas con seres mitológicos, como las hadas y los *leprechauns*,¹³² y con héroes del pasado, como Brian Boru.¹³³ *The Celtic Twilight* (Yeats, 1893), por ejemplo, es una colección de poemas sobre hadas y folclore local, mientras que *The Love Songs of Connacht* (Hyde, 1893) recopila las canciones populares de la provincia de Connacht,¹³⁴ transmitidas oralmente de generación en generación.

La recuperación de la tradición surgió de la necesidad de afirmar una identidad irlandesa y redescubrir una mitología que el clero católico, encargado de educar y formar a las gentes, consideraba pagana y, por tanto, rechazaba.

Estilísticamente, la poesía gaélica contaba con estructuras rítmicas y sonoras acentuadas con rimas y recursos estilísticos como la repetición o la aliteración, de forma que se facilitaba la memorización. Esto, unido a la temática fantástica e histórica, muestra cómo los autores de este movimiento emulaban la tradición bárdica e incidían en la vuelta a los orígenes.

La imagen de Irlanda ofrecida por el *Revival* a comienzos del siglo XX era la de una nación épica, sentimental, localista y rural que miraba al pasado, y en cierto sentido reflejaba la realidad política y social de un país eminentemente católico, nacionalista, rural y ajeno al cambio. Sin embargo, con el paso de las décadas y especialmente a partir de la independencia, Irlanda entró en un proceso de modernización política y económica que también se vio reflejada en la literatura. A mitad de siglo surgieron una serie de autores que, sin dejar de lado sus orígenes, defendían el mundo real frente a la mitología, el urbanismo frente al ruralismo y la modernización frente a la vista atrás. Además, estos poetas compartían otra característica: la situación del país durante la primera mitad del siglo (la censura de la iglesia católica, el aislamiento, el clima bélico a raíz de las tensiones políticas) había provocado que parte de estos autores emigraran de Irlanda a otros lugares de Europa, lo que les llevó a adquirir una actitud aperturista y cosmopolita, global. Esto, a su vez, tuvo un efecto que también se reflejó en sus obras, y es que la imagen que estos

en el resto de sus obras, como *The Playboy of the Western World* (1907), *Poems and Translations* (1909) o *Deirdre of the Sorrows* (1910).

¹³² Seres feéricos con forma de hombres viejos y barbados de diminuta estatura, de naturaleza esquiva y traviesa, que se dedican a fabricar zapatos para las hadas y a guardar tesoros.

¹³³ Brian Boru (941 – 1014), Rey de Munster y posteriormente Alto Rey de Irlanda, también conocido como “el gran rey de Irlanda”, fue el monarca que consiguió unir a los líderes regionales de Irlanda para poner fin a la ocupación vikinga.

¹³⁴ Condados de Galway, Leitrim, Roscommon y Sligo.

autores tenían de Irlanda era la de aquella tierra que habían dejado al emigrar. Como señala John Goodby:

Su poesía refleja la energía de las diferentes culturas que los acogieron – Italia, Grecia, España, Egipto, Inglaterra – pero al mismo tiempo suele referirse a la experiencia irlandesa con los mismos rasgos que la caracterizaba en el momento de su marcha: esto es, como [algo] directamente negativo, y por lo tanto [algo] a lo que se respondía con una mezcla de rebeldía y distancia auto-protectora. (73)¹³⁵

Se trata, por tanto, de una generación de escritores que desea renovar la literatura desde un enfoque aperturista y multicultural. Que se convierte en la voz de la nación y manifiesta los cambios económicos, políticos y culturales de Irlanda desde la distancia, ya que en algún momento de sus vidas emigraron por la situación del país, pero también desde los diferentes puntos de vista que aportan las diferentes culturas que los acogieron. Esta modernización de la literatura no se limitó a la temática, claramente social, cosmopolita, defensora de la identidad nacional pero al mismo tiempo crítica; también llegó a la forma, que se abrió a la experimentación y aportó técnicas como el verso libre o la imitación del ritmo natural del habla.

A esta generación pertenecen poetas como John Montague, Thomas Kinsella,¹³⁶ Patrick Galvin¹³⁷ y, por supuesto, Pearse Hutchinson. Las características expuestas a lo largo de este apartado definen su literatura: es un autor que no recurre constantemente a la tradición irlandesa, tanto a nivel formal como de estilo, aunque no deja de estar presente

¹³⁵ *Irish Poetry since 1950* (Manchester University Press: Manchester, 2000), p. 73.

¹³⁶ Thomas Kinsella (1928) es poeta, traductor y editor. Su estilo ha ido cambiando a lo largo de su carrera, pues sus primeros poemas, publicados en la revista universitaria *National Student* de la University College Dublin y a través de Dolmen Press, presentaban una estructura cuidada y ordenada y progresivamente fue abandonando los formatos tradicionales. Sus principales ejes temáticos, sin embargo, han sido constantes. El amor, la muerte y el arte están presentes en obras como *Another September* (Dolmen, 1958), *Downstream* (Dolmen, 1962), *Nightwalker and Other Poems* (Dolmen, 1968) o *Notes from the Land of the Dead and Other Poems* (Knopf, 1973).

¹³⁷ Patrick Galvin (1927 – 2011), poeta, cantante, compositor y dramaturgo. Su madre era simpatizante de la República española, lo que hizo que la política estuviera muy presente en su vida desde pequeño. También lo estuvo la música, ya que Galvin vendía en pubs partituras y artículos sobre canciones que a veces llegaba incluso a interpretar. Por estos motivos, política y música son los temas principales de sus publicaciones, en ocasiones combinados como en “James Conolly”, balada sobre el líder socialista y participante en el Alzamiento de Pascua. Autor de obras de teatro, canciones y poesía, tomó como referencia las baladas tradicionales irlandesas para desarrollar su propio estilo. Destacan sus obras *Three Plays* (Lyric Theatre: Belfast, 1976), *Folk Tales for the General* (Raven Arts Press: Dublin, 1989) y *New and Selected Poems* (Cork University Press: Cork, 1996).

en su obra, pues parte de su bibliografía está escrita en gaélico y además cuenta con poemas que toman elementos culturales, como “Amhrán Bréagach” (*TSTKTB* 77),¹³⁸ “The Frost is All Over” (*TFIAO* 42)¹³⁹ o “Shamrock and Harp” (*ALFAW* 50).¹⁴⁰ También desarrolló el comentario crítico y social, tanto de los lugares que visitó como de la propia Irlanda, especialmente a través de la denuncia de la opresión cultural, como el mencionado “Shamrock and Harp”, donde Hutchinson muestra su rechazo al dominio político y cultural de Inglaterra sobre Irlanda. Como se refleja en el perfil estilístico, su poesía se basa principalmente en el verso libre y la imitación del ritmo natural del habla, al mismo tiempo que cuida la distribución de los versos sobre el papel para lograr tal efecto, pero también recurre a modelos tradicionales, como en “Eight Lines” (*TFIAO* 23). Y por último, Hutchinson también fue otro de los poetas que emigró de Irlanda: “Para dar rienda suelta a mi felicidad... tuve que dejar mi hogar. Y no solo mi hogar, sino mi patria. El puritanismo me parecía lo más horrible jamás creado, era mi enemigo, y con él identificaba a la propia Irlanda”. (citado en *Goodby* 75)¹⁴¹

3.5. Relación no literaria con la música

Esta investigación analiza el impacto de la música en la literatura de Pearse Hutchinson, por lo que es apropiado aportar datos sobre la relación del poeta con la música desde una perspectiva no literaria. De esta manera, podrá valorarse la presencia de la música en la vida de Hutchinson y su importancia, y así determinar si esta presencia puede o no verse reflejada en su poesía.

Preguntar al propio Hutchinson habría sido la mejor forma de conocer su relación con la música, pero debido a su fallecimiento durante la elaboración de la tesis, decidí preguntar a sus allegados. Tanto Vincent Woods como David McLoghlin aportaron su punto de vista al respecto en las entrevistas que llevé a cabo. Según Woods, “la música era tremendamente importante para él. Escuchaba música a todas horas y todos los días. Tenía una colección enorme de casetes, elepés y cedés”.¹⁴² Estos tres formatos, de aparición progresiva a lo largo del siglo XX (si bien el vinilo surgió a finales del XIX),

¹³⁸ Poema basado en un tipo de canción tradicional conocida como “Song of Lies” o “canción de las mentiras”, en la que el narrador cuenta sucesos fantásticos que ha vivido.

¹³⁹ Poema cuyo título está tomado de una canción popular irlandesa.

¹⁴⁰ “Trébol y arpa”, símbolos nacionales de Irlanda.

¹⁴¹ *Irish Poetry since 1950* (Manchester University Press: Manchester, 2000), p. 75.

¹⁴² Entrevista personal. 24 octubre 2013.

han sido los principales medios de consumo de música en la sociedad moderna, lo que indica que Hutchinson empezó a escuchar y coleccionar música a una edad temprana y se adaptó a los avances en materia de reproducción musical. Woods también cuenta que compartía y regalaba mucha música a la gente y que compraba música en los países que visitaba, lo que aporta una doble lectura: adquiriría música por interés y por su valor cultural, lo que le hace consciente de que la música es un elemento conformador de la identidad de un pueblo.

Para Woods, la importancia de la música en la vida de Hutchinson era evidente “por su forma de hablar, escribir y vivir. Describió la música tradicional de Irlanda como ‘una de las glorias de la vida y cultura irlandesas’”.¹⁴³ De nuevo, se aprecia la importancia de la música como factor cultural característico y como parte del día a día en Irlanda y, por ende, de su vida. De hecho, otra de las cosas que destaca Woods es que Hutchinson era feliz cuando se rodeaba de música y músicos, algo que refleja en sus poemas, como se apreciará en el apartado “La música como elemento vital” (97).

Como última nota a las palabras de Woods, me gustaría establecer un paralelismo. A Hutchinson no le gustaba la perspectiva moderna de separar música y poesía en la cultura irlandesa. Ambas han estado tradicionalmente unidas y separarlas supone, en cierta manera, romper con la tradición. Pero también supone separar a la música del poeta, arrebatarle parte de su esencia. Para alguien como Hutchinson, en quien la música está muy presente a nivel personal y literario, implica la privación de una faceta de su vida, y de ahí su desacuerdo.

David McLoghlin coincide con Vincent Woods en la importancia de la música como parte de la cultura irlandesa para Pearse Hutchinson, y además establece un silogismo:

[La música] para él era inseparable de la cultura irlandesa. Y en cuanto a la importancia de la música tradicional en la literatura, ya que la vida en sí misma es esencial para la literatura, la música tradicional irlandesa es parte de la vida, y por lo tanto importante para Pearse como persona y como escritor.¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ Entrevista por correo electrónico. 21 julio 2015.

Por tanto, ambos destacan la importancia de la música en la vida de Pearse Hutchinson por diferentes motivos: la música es parte de la cultura irlandesa por su presencia en la vida diaria y por su papel como valor nacional. Ambas facetas hacen de la música un elemento integral de Hutchinson como persona, como irlandés y como defensor de la cultura. Por otra parte, su amplia colección de discos y el hecho de disfrutar de la compañía de músicos denota que disfrutaba de la música y que, como mencioné antes, era parte de su vida.

No se ha de obviar el programa de radio que condujo de 1977 a 1978, *Óró Domhnaigh*.¹⁴⁵ En él, Hutchinson unía literatura y música, como los poetas tradicionales, y leía pasajes de diferentes autores, reseñaba las novedades editoriales y ponía música variada, con especial énfasis en la canción tradicional irlandesa. Aunque Hutchinson no era el responsable directo de la elección de los temas la mayor parte de las veces, sí era el responsable del guión y su interés en la música se reflejaba en los comentarios que aportaba, como se aprecia en esta transcripción:

Young people playing live with the tradition rising in them. There's a delicate, soulful rendering of *Caide sin don Te sin*, and the stirring martial tones of *Mairseall Bhrian Boru*. Muireann Ni Bhrolchain has one of the finest young *sean-nos* voices, and you'll no doubt recognize Suzanne as a version of the famous Leonard Cohen song. It's good to hear the young people enjoying it.¹⁴⁶

En esta otra, el poeta vuelve a ofrecer su opinión. El vocabulario empleado denota conocimiento e interés por la música:

Albert's gentle, lilting voice is just right for these songs. Rejected love is the piercing pain of *Fath mo Bhuartha*, one of the classics of Gaelic song.

¹⁴⁵ Más información sobre el programa de radio en las páginas 56 y 57.

¹⁴⁶ “Gente joven tocando en directo con la tradición creciendo en ellos. Hay una interpretación cuidada y conmovedora de “*Caide sin don Te sin*”, y emocionantes tonos marciales en “*Mairseall Bhrian Boru*”. Muireann Ni Bhrolchain es una de las mejores voces jóvenes del *sean-nós*, y no me cabe la menor duda de que reconocerán “Suzanne”, una versión de la famosa canción de Leonard Cohen. Es bueno ver a la gente joven disfrutando”. Pearse Hutchinson, *Óró Domhnaigh*. RTÉ. N.p. N.d. Impreso. Transcripción.

Maili na gCuach treats of lost love. The edge of grief in the voice is perfect,
and the guitar is unobtrusive, played well and gently.¹⁴⁷

Tanto las palabras de Woods y McLoughlin como la participación en *Óró Domhnaigh* indican que la música estaba muy presente en la vida de Pearse Hutchinson. Desde su colección de discos hasta su programa de radio, así como parte de sus valores personales y culturales, la música es una constante. Por este motivo, la inclusión de música, tanto en contenido como en forma, puede responder a motivos literarios (recursos estilísticos, métrica, influencia de otros autores o de la tradición literaria) y no literarios, pues como dijo McLoughlin, la música es inseparable de la cultura y la cultura es parte de la vida. Hutchinson plasmó diferentes facetas de su vida en su literatura: sentimientos, experiencias, opiniones... y música. Y es que, a lo largo de la investigación, se apreciará cómo esta se manifiesta de diferentes maneras con numerosos significados y connotaciones, por lo que se puede concluir que, al igual que Hutchinson no concebía la música separada de la poesía, no se concibe a Pearse Hutchinson sin la música.

¹⁴⁷ “La voz melodiosa y dulce de Albert es ideal para estas canciones. El amor no correspondido es el dolor punzante de “Fath mo Bhuartha”, uno de los clásicos de la canción gaélica. “Maili na gCuach” habla del amor perdido. El tono de dolor en la voz es perfecto, y la guitarra no suena por encima de los demás instrumentos, está bien tocada y con elegancia”. Pearse Hutchinson, *Óró Domhnaigh*. RTÉ. N.p. N.d. Impreso. Transcripción.

4. La música en la literatura de Pearse Hutchinson

La sonoridad y musicalidad de los poemas, lograda a través de recursos estilísticos como la repetición, la aliteración o la inclusión de líneas y palabras en otras lenguas,¹⁴⁸ es un ejemplo de la música como constante en la vida de Hutchinson. No obstante, la presencia de aspectos musicales no se limita al plano formal; en un buen número de poemas, lo musical trasciende el lenguaje y se convierte en protagonista. Y es que, como afirma Philip Coleman, “para Pearse, la poesía en sí misma es una forma de música; hay letras, hay una forma musical; y para él, la forma poética también es musical”.¹⁴⁹ De manera directa o en un segundo plano, la música desempeña un papel relevante o aporta un matiz al mensaje, al contexto, a la historia. El estudio del contenido musical en la obra de Hutchinson ha permitido analizar y desarrollar los diferentes papeles e implicaciones de la música presentes en los poemas de Hutchinson, el tema principal de este capítulo.

4.1. La música asociada al origen: la identificación cultural

En la antigüedad, la música era empleada como regla mnemotécnica para transmitir oralmente las leyendas, mitos e historia de los diferentes pueblos, por lo que adquiriría un carácter vinculante entre los pueblos y sus orígenes. Además de esto, algunas

¹⁴⁸ El conocimiento e interés de Hutchinson por otras culturas y lenguas se refleja en su poesía. Desarrollada principalmente en inglés, también cuenta con palabras, frases o fragmentos en gaélico (“Gaeltacht”, *Watching the Morning Grow* 10), francés (“Geneva”, *WTMG* 21), español (“Saturnino”, *Barnsley Main Seam* 19), catalán (“Enriqueta Bru”, *BMS* 53) o italiano (“Music”, *The Soul that Kissed the Body* 109).

¹⁴⁹ Entrevista personal. 25 octubre 2013.

culturas consideraban la música un regalo de los dioses,¹⁵⁰ por lo que recurrían a ella para comunicarse con el mundo sobrenatural, como es el caso de algunas tribus africanas en las que los chamanes entran en trance a través de la música para contactar con los espíritus.

En el caso de Irlanda, único país que cuenta con un instrumento musical como emblema nacional, la importancia y presencia de la música surge en sus primeras leyendas a través del arpa, instrumento que según el folklore poseía Dagda, rey de una de las primeras tribus irlandesas, los Tuatha Dé Danann.¹⁵¹ Robada por los dioses del frío y la oscuridad, fue recuperada por los dioses de la luz y el arte, Lugh y Ogma, que revelaron los nombres secretos del instrumento al tiempo que convocaron el verano y el invierno. Desde ese momento y gracias a los dioses, Dagda es capaz de tocar música que puede provocar llanto, alegría y descanso. Estas cualidades se harán extensivas a las arpas celtas, lo que les hace adquirir una importancia simbólica dentro de dicha cultura.

Leyendas como esta serán transmitidas a lo largo de los siglos, bien de forma oral o a través de los bardos y las canciones, pues conforman parte de la historia del pueblo irlandés y han acontecido en la tierra que habitan, lo que le confiere una identidad propia.

No obstante, la tradición musical no se limita a mitos y leyendas. El *Irish Literary Revival* o *Celtic Revival*¹⁵² de finales del siglo XIX recuperaría la tradición literaria y musical celta a través de figuras como Thomas Moore y sus *Irish Melodies* o Douglas Hyde y su libro *The Love Songs of Connacht*. Esto es importante ya que incide en la relación entre música e identidad cultural. En el caso de Douglas Hyde, por ejemplo, *The Love Songs of Connacht* surge de la necesidad de preservar “lo que corre el peligro de extinguirse rápidamente” (8), lo que considera el patrimonio irlandés más valioso, las canciones populares. A través de la recopilación de las canciones tradicionales de la provincia de Connacht, Hyde destaca una característica de una zona concreta, o lo que es lo mismo, un valor cultural diferenciador e identificador de una región concreta. Estas características relacionadas con un lugar geográfico que lo hacen único son lo que en la

¹⁵⁰ Un ejemplo de esto es la mitología griega, que atribuye al dios olímpico Hermes la transmisión de la música a los hombres.

¹⁵¹ Los Tuatha Dé Danann o “pueblo de [la diosa] Danu” son, según la mitología celta, el quinto pueblo que se asentó en Irlanda, una raza que descendió de los cielos con objetos mágicos como el arpa dorada (solar) o la piedra del destino. Tras su llegada se convertirían en los señores de Irlanda, al derrotar a los Fir Bolg, los Fir Domnann y los fomorianos. Fueron derrotados por los milesios, lo que les llevó a refugiarse en el interior de la tierra.

¹⁵² Movimiento político-cultural surgido a finales del siglo XIX de carácter nacionalista que defendió y reivindicó la herencia gaélica de Irlanda, impulsado por figuras como William Butler Yeats, Lady Gregory o Douglas Hyde.

cultura irlandesa se conoce como *sense of place*. El poeta Seamus Heaney lo definió como “la unión entre el país geográfico y el país de la mente, aunque el país de la mente adquiriera inconscientemente su tono de una cultura oral heredada y compartida o conscientemente de una cultura literaria” (*Preoccupations* 133).¹⁵³ Como afirma Vincent Woods, “la música desempeña un papel muy importante en el *sense of place* y Pearse era muy consciente de ello [...] Tenía un instinto para vincular la música a una región geográfica”.¹⁵⁴ Por este motivo, Hutchinson vincula a diferentes personajes con su lugar de procedencia o retrata aspectos culturales a través de la música. “Pibroch”, poema con el que se cierra *The Frost is All Over*, es un claro ejemplo:

Boarding the coffin-ship for Canada,
paying their pittance to the foreign owners,
the clansmen found their piper lacked even that.
They could not face the far sea without music,
for the new land, that strange planet,
they needed the music of their own lost land.

So they begged the masters to let the piper
play his passage. But the masters of money
turned the pauper away,
money as always having no mercy on music,
except the music of its own blind, gaping wound.

So the people in their need scraped around in their poverty
and mustered the pittance for the music to travel,
and so the masters made a little more money,
but the festering hold was dancing,
lamentation swabbed the landless deck,
the creaking, rotting boat was outraged and blest. (44)¹⁵⁵

¹⁵³ *Preoccupations: Selected Prose 1968 – 1978*. London, 1980.

¹⁵⁴ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

¹⁵⁵ “Embarcando en el ataúd-barco hacia Canadá, / pagando su cantidad a los dueños extranjeros, / los miembros del clan se dieron cuenta de que su gaitero no tenía ni eso. / No podían enfrentarse a la mar sin música, / para esa nueva tierra, ese extraño planeta, / necesitaban la música de su propia tierra perdida. / Así que pidieron a los amos que dejaran al gaitero / tocar su pasaje. Pero los amos del dinero / rechazaron al pobre, / el dinero, como siempre, no tiene piedad con la música, / salvo con la música de su propia herida

En este poema, un grupo de escoceses, probablemente emigrantes, está a punto de iniciar su viaje hacia Canadá. El gaitero que va con ellos no puede acceder al barco al no tener dinero, lo cual provoca una reacción en el resto de escoceses. Como refleja la primera estrofa, no pueden viajar sin música, no pueden hacer frente a su destino ni partir hacia otras tierras sin ese elemento diferenciador y autóctono que es la música de su tierra. Tal es su importancia que, entre todos, acaban juntando lo necesario para que el gaitero pueda finalmente subir a bordo.

La interpretación de este poema es, creemos, clara y directa: la música es una señal de identidad fundamental, no solo para sentirse vivo y conservar la integridad cultural allá donde se esté, sino también para estar vinculado al origen y reafirmarse en sus raíces culturales y geográficas. Los escoceses parten hacia Canadá, tierra desconocida, pero con el gaitero y su música a bordo, su sentimiento de comunidad y el espíritu de su tierra va con ellos, actuando al mismo tiempo de catalizador y calmante ante la adversidad, como se ve en la tercera estrofa.

“A True Store Ending in False Hope” (CTL 45) es otro ejemplo de cómo la música está ligada a la tierra. En este poema, Hutchinson y sus amigos se encuentran en un pub bebiendo, cantando y tocando. El camarero les manda parar, pero uno de los músicos, Justin, pregunta si a alguien le importa que sigan tocando. Al único a quien le importa es al camarero, que los acaba echando. El grupo se marcha con la música a otra parte, literalmente, “pensando lo musical que será Irlanda” (46).

Es conveniente destacar dos elementos clave en este poema. El primero de ellos es el personaje de Justin. De él se dice que es flautista (“so Justin gestured the tin-whistle / towards the married couples”),¹⁵⁶ pero no toca una flauta cualquiera, sino un *tin whistle*, instrumento tradicional irlandés de gran presencia en la música celta. También se señala que es de Cork (Irlanda) y que era el interesado en la música:

‘Out! Out!’ he shouted.
 ‘We’ll finish our drink,’ said the Corkman,
 the Corkman who’d *asked* for the music,

ciega y abierta. / Así que la gente, en su necesidad, escarbó entre su pobreza / y reunieron una miseria para que la música pudiera viajar, / y así los señores ganaron un poco más de dinero, / pero la apestosa bodega bailaba, / el lamento lampaceaba la cubierta de los desterrados, / el barco podrido y chirriante había sido ofendido y bendecido”.

¹⁵⁶ “Así que Justin señaló / con el *tin-whistle* / a las parejas casadas”.

*and we did,
but we left –
uttering suitable imprecations. (45)*¹⁵⁷

Esta información permite establecer una relación directa entre Justin e Irlanda a través de la música: es de Cork, toca un instrumento tradicional irlandés y la presencia de la música es importante para él.

Este fragmento, por otra parte, muestra también cómo Hutchinson y sus amigos abandonan el pub maldiciendo, hecho que puede estar provocado por la expulsión del local o por la prohibición de continuar interpretando la música. Esta posibilidad, que reforzaría nuevamente lo expuesto en este apartado, cobra fuerza a raíz la última estrofa del poema, en la que el grupo piensa en la musicalidad de su tierra:

We crossed the unmusical road,
skirting a public jax
that hadn't yet turned into a ghost,
boarded a chopper for heaven,
and played and drank till closing-time,
thinking how musical
Ireland
will
be. (46)

¹⁵⁸

Pensar en lo musical que será Irlanda puede ser un indicio de que no se encuentren en ella en ese momento y viajen hacia allí próximamente, pero también es una forma de expresar la satisfacción que sienten por ese aspecto de su tierra, de la que se destaca su faceta musical, sobre todo si se acepta el indicio de que no se encuentren en ella, lo que produce un contraste entre un lugar ajeno y carente de aquello que les caracteriza (prohibición de la música) y su lugar de origen con una de sus características (la musicalidad de Irlanda).

¹⁵⁷ “‘¡Fuera! ¡Fuera!’ gritó. / ‘Nos terminaremos nuestra bebida,’ dijo el de Cork, / el que había *preguntado* por la música, / y la terminamos, / *pero* nos marchamos – / profiriendo improperios de lo más adecuados”.

¹⁵⁸ “Cruzamos la para nada musical calle / montando un escándalo público / que todavía no se había convertido en un fantasma, / embarcamos en un helicóptero al cielo, / y tocamos y bebimos hasta que fue hora de cerrar, / pensando en lo musical / que será / Irlanda”.

Esos últimos versos son el segundo elemento clave de “A True Story Ending in False Hope”. Pensar en lo musical que será Irlanda implica una unión entre la música y la tierra y, por ende, sus habitantes. Así, un rasgo característico cultural se transforma en un rasgo característico popular.

Sin embargo, conviene destacar que Hutchinson no se limita a asociar únicamente a sus personajes con una identidad cultural a través de la música. Como se acaba de ver, “thinking how musical / Ireland will be” es un indicador de que el poeta va más allá y define ya no solo a la gente, sino a la nación, mediante la música. Esto queda patente en poemas como “Affection” (*CTL* 36) y muy especialmente en “Imagine” (*TSTKTB* 85).

Los cambios en la toponimia irlandesa sirven como metáfora crítica de cómo los cambios en un pueblo o cultura suponen una pérdida de la identidad en “Affection”:

Once my name was Clais an Mhictíre
 Wolf Hollow
 but calling me out of my name they miscalled me
 Clashavictory
 From hideous murderous clash
 their victory came
 Their thoughts ran wild on victory
 Clais an Mhictíre – my old name wantoned
 earth and animal slain
 conquest-gloating
 And my name was
 Beig-Éire
 Little Ireland
 The people who gave me that name
 knew affection and fun
 as well as desecration
 But the ignorant invaders calling me out of my name
 their tongues bloated with conquest
 reduced Beig-Éire
 to Beggary
 Island
 as the whole island – all Éire Mhór –

was beggared, and is beggared in the mind:
 the glade-scriptoria desecrated,
 latrines paved
 with tiles from a synagogue,
 the hands of music
 cut off in sport (36)¹⁵⁹

La toponimia gaélica indica una cultura propia y nacional que desaparece al renombrar estos lugares en inglés.¹⁶⁰ Este cambio viene dado por invasores externos a raíz de una mala interpretación del nombre original, en lo que también podría ser interpretado como un escaso bagaje y conocimiento cultural por parte de los invasores respecto al pueblo irlandés.

¿Qué papel desempeña entonces la música? En este poema no hay que entender la música como composición melódica sino como sonoridad, los sonidos que se producen al pronunciar los nombres. Es precisamente la incorrecta pronunciación de los nombres gaélicos la que produce estas deformaciones, simbolizando lo siguiente: perder la música es perder un valor cultural, propio y representativo de una nación. O dicho de otra manera, perder el origen. No se han de pasar por alto los dos últimos versos de este poema, en los que se dice que los invasores cortaban las manos de los músicos por diversión. Si bien esto podría referirse a un acto cruel sobre una determinada clase social (objeto de análisis de un apartado posterior), también se puede interpretar como la prohibición de la música irlandesa y, por lo tanto, la privación de la identidad nacional, corroborando así lo expuesto en estas líneas.

Hutchinson se muestra tajante ante la hipótesis de la desaparición de Irlanda en “Imagine”. El mundo podría ser un lugar más pacífico, pero su ausencia no pasaría desapercibida:

¹⁵⁹ “Mi nombre fue una vez Clais an Mhictíre / El valle del lobo / pero al pronunciar mi nombre me llamaron erróneamente / Clashavictory / De luchas horribles y sangrientas / surgió su victoria / Sus pensamientos desbocados por la victoria / Clais an Mhictíre – mi viejo nombre desaparecido / tierra y animales masacrados / por presumir de conquista. / Y mi nombre era / Beig-Éire / Pequeña Irlanda / La gente que me dio ese nombre / conocían el cariño y la diversión / así como la irreverencia / Pero esos invasores ignorantes, al decir mal mi nombre, / con sus lenguas hinchadas por la conquista / redujeron Beig-Éire / a Beggary / Island [la Isla de la Pobreza] / mientras que toda la isla – toda Éire Mhór – / era saqueada, y es saqueada en la mente: / los *scriptoria* del claro profanados, / letrinas pavimentadas / con azulejos de una sinagoga, / las manos de la música / cortadas por diversión”.

¹⁶⁰ El dramaturgo Brian Friel trataría la cuestión de los cambios en la toponimia irlandesa y sus implicaciones, como la pérdida de la identidad o el imperialismo cultural, en su obra *Translations*, publicada en 1980, cinco años antes de la publicación de *Climbing the Light* por parte de Hutchinson.

Then the Pax Britannica –
 or Sovietica, or Pentagonica –
 would at last hold sway
 all over earth.
 But for some small thing
 felt to be missing.
 An emptiness heard. (85)¹⁶¹

El poeta califica la ausencia de Irlanda como “un vacío que se escucharía”. Este contraste no solo atribuye una cualidad musical al país, ya que hasta ausente tendría sonoridad, sino que además prepara el camino para el verdadero mensaje del poema, presente en los versos inmediatamente posteriores:

Then could be heard
 Róisín Dubh
 on a multi-organ or some
 even more airy contraption.
 But: no words.
 But have you ever heard
 Willie Clancy piping The Connerys?
 If you ever knew the words
 they'd at once come back to you (85)¹⁶²

Podría escucharse el “Róisín Dubh”¹⁶³ o a Willie Clancy¹⁶⁴ tocando una canción, pero faltaría algo. A modo de metáfora, Hutchinson defiende que del mismo modo que no se podrían entender estas composiciones sin sus letras, no se podría entender un mundo

¹⁶¹ “Luego la *Pax Britannica* – / o [*Pax*] *Sovietica*, o [*Pax*] *Pentagonica* – / reinaría al fin / en la tierra. / Pero daría la sensación / de que falta algo pequeño. / Un vacío que se escucharía”.

¹⁶² “Después se podía escuchar / “Róisín Dubh” / en un órgano polifónico o / incluso en algún aparato más ligero. / Pero: sin palabras. / ¿Alguna vez escucharon / a Willie Clancy tocar con su gaita “The Connerys”? / Si alguna vez supieron la letra / la recordarían al momento”.

¹⁶³ Canción irlandesa de corte político escrita en el siglo XVI en la que el autor canta a su amada, metáfora de Irlanda.

¹⁶⁴ Willie Clancy (1918 – 1973), gaitero nacido en el condado de Clare e influido por Garret Barry, fue de gran importancia en el resurgir de la música tradicional irlandesa a partir de los años 60. A pesar de esto, no pudo vivir de la música y se mudó a Londres, donde trabajó de carpintero.

sin Irlanda ni a Irlanda sin su cultura. Partiendo de lo concreto y ampliando progresivamente el espectro, estas canciones no están completas sin sus letras, esto es, sin la lengua irlandesa. La falta del elemento denominador, o por lo menos claramente diferenciador, que es la lengua propia, supone la ausencia de una identidad propia. Identidad que, por otra parte, para Hutchinson siempre ha estado ahí, ya que como dice el poema, “If you ever knew the words / they’d at once come back to you”. “Si alguna vez supieron la letra / la recordarían al momento”. Del mismo modo que los aspectos geográficos que han caracterizado a Irlanda han estado presentes desde el inicio, la cultura también ha estado ahí, transmitida de forma oral y posteriormente mediante otros medios a lo largo de la historia. Y de nuevo, desde lo concreto hasta lo abstracto, desde las palabras de un poema hasta un sentimiento, Hutchinson defiende que negar Irlanda es negar una cultura. Y negar parte de la cultura, representada en este poema a través de la canción tradicional y sus letras, es negar parte del ser.¹⁶⁵

Estos dos poemas no son los únicos que tratan el reflejo cultural irlandés. *The Soul that Kissed the Body* presenta dos poemas que, junto al ya analizado “Imagine”, profundizan en este aspecto. El ambiente festivo del pub Regent de Leeds (Inglaterra) hace sentir a Hutchinson como en casa en “Leeds or Amsterdam”:

In the Regent in Leeds, one Englishman
and us. Lemonade was the strongest
Cathal would drink but he gave us Planxty Johnson
for ever, Liam Óg was there
and Sligomen in town
and others making music besides them
and others drinking and all of us gulping down the music:
I said to Francey in the jax:
‘Here we are’ and he took the words out of my mouth
‘in the heart of England’ –
‘in the heart of Ireland,’ said I correcting him – (51)¹⁶⁶

¹⁶⁵ Aunque este poema hable de la importancia de la cultura como elemento diferenciador y característico de Irlanda, Hutchinson defendió la identidad y unicidad de otras culturas minoritarias, como el catalán.

¹⁶⁶ “En el Regent de Leeds, un inglés / y nosotros. Lo más fuerte que bebía / Cathal era limonada, pero no dejaba de tocar ‘Planxty Johnson’, / Liam Óg estaba allí / y hombres de Sligo en el pueblo / y otros interpretando música a su lado / y otros bebiendo y todos nosotros bebiéndonos la música: / Le dije a Francey en el baño: / ‘Aquí estamos’, y me quitó las palabras de la boca / ‘en el corazón de Inglaterra’ – / ‘en el corazón de Irlanda’, le corregí –”.

No es tanto el hecho de que haya irlandeses en el pub, sino el que suene “Planxty Johnson”¹⁶⁷ y la música inunde el ambiente del local lo que hace que Hutchinson se sienta como en el corazón de Irlanda. “The Boys of Blue Hill” y “Planxty Drury”, también citadas en el poema, son otras dos canciones tradicionales irlandesas. Hay además otro detalle presente en los versos finales que reafirma nuevamente la importancia de la música:

We may come to lose the music of our words,
We may lose everything soon –
except a tin-whistle or two. (51)¹⁶⁸

Es posible que se deje de hablar irlandés; es posible que los irlandeses se vean forzados a emigrar o lo pierdan todo; pero siempre quedará la música para recordar sus raíces.

“A Place without a Song” no obliga al lector a profundizar en la temática del poema ya que permite establecer una conexión directa entre el título del poema y uno de sus versos, “Soul-music” (57), a partir de un razonamiento deductivo. Partiendo de la premisa de que la música es alma, y dado que la canción es música, podría concluirse que un lugar sin música es un lugar sin alma, esto es, aquello que le da la vida y la razón de ser.

Conviene analizar un último poema, también presente en *The Soul that Kissed the Body*, titulado “Ó Riada”. Este breve poema sirve de homenaje al compositor Seán Ó Riada¹⁶⁹ al mismo tiempo que expone, a través del significado de la obra del compositor, lo que hasta ahora se ha desarrollado:

¹⁶⁷ Canción tradicional irlandesa, también conocida como “Baptist Johnston” o “Planxty Johnstone”, compuesta por Turlough O’Carolan.

¹⁶⁸ “Puede que perdamos la música de nuestras palabras, / puede que pronto lo perdamos todo – / salvo un *tin-whistle* o dos”.

¹⁶⁹ Seán Ó Riada (1931-1971) es considerado el mayor compositor irlandés del siglo XX y uno de los personajes más importantes del resurgimiento de la música tradicional irlandesa en los años 60, además de ser un defensor de la cultura y la lengua irlandesa. Se licenció en Música por la University College Cork y fue director musical adjunto en *Radio Eireann* de 1954 a 1955, año en el que fue nombrado director musical del Abbey Theatre de Dublín. En 1962 dejó este puesto por una plaza de profesor en la University College Cork, donde ejerció hasta su muerte en 1971.

You took the summer with you,
as you went into the winter,
but you left the summer with us,
banishing the cold.

Winter: your own music lost.
But the summer of your music is ours.

A Greek in prison kept our hearts up,
he quickened us, lent hope;
in prison-cold, a taste of sun;
you now in the prison of death
(our next-door neighbour)
performing summer. Waking us up. (55)¹⁷⁰

La obra de Ó Riada se identifica con el verano, el sol y su energía, mientras que el invierno se identifica con la muerte del compositor, el frío, el fin. Aunque Hutchinson se lamenta de la pérdida de Ó Riada y, por tanto, la pérdida de sus futuras composiciones, afirma que su legado sigue presente, aportando a la gente, y por ende al país, su fuerza y su valor cultural. Como dice el último verso, el trabajo de Ó Riada evita que Irlanda se quede dormida y olvide sus valores culturales. La despierta, hace que su identidad siga viva, despertando al mismo tiempo la conciencia nacional.

Los poemas analizados hasta ahora han girado en torno a Irlanda. No obstante, Hutchinson no se limitó a reflejar la importancia de la música como denominador cultural con respecto a este país. *Done into English* y *Watching the Morning Grow* cuentan con sendos poemas en los que el catalán figura como un elemento diferenciador y cultural propio frente a la ideología franquista. Estos poemas son “A Rose and a Book for Sant Jordi” (*WTMG* 39) y “Attempted Cantic in the Temple” (*DIE* 180). Ha de mencionarse que “Attempted Cantic in the Temple” no es un poema de Hutchinson, sino una traducción del poema “Assaig de càntic en el temple” (*El caminant i el mur*, 1955) de

¹⁷⁰ “Te llevaste el verano contigo, / al adentrarte en el invierno, / pero dejaste el verano con nosotros, / desapareciendo el frío. / Pero el verano de tu música es nuestro. / Un griego encarcelado nos mantuvo vivos, / nos despertó, nos dio esperanza; / en la fría cárcel, un rayo de sol; / ahora estás en la cárcel de la muerte / (nuestra vecina de al lado) / interpretando el verano. Despertándonos”.

Salvador Espriu,¹⁷¹ lo que corrobora que la importancia de la cuestión cultural era un tema de interés para Hutchinson.

“A Rose and a Book for Sant Jordi” hace referencia al llamado “caso Galinsoga”¹⁷² que tuvo lugar en Cataluña en 1959. Hutchinson escribe que “la gente cantaba a Dios en su propia lengua”, hecho que molesta a Galinsoga. Sin embargo, Hutchinson defiende este derecho ya que la gente “estaba aprendiendo, por fin, de nuevo / el casi olvidado, casi soñado sentimiento de libertad de cantar a Dios en su propia lengua” (39). Además, escribe también que “siendo el día nacional, el día de Sant Jordi, / había sido y vuelve a ser costumbre, un poco, / cantar a Dios en la lengua propia” (39). El valor cultural de los cantos viene dado por el hecho de que sean en la lengua catalana, la propia de esa tierra, que precisamente se realizan el día nacional catalán. Son, por tanto, una forma de expresar el sentimiento nacional y un reflejo cultural.

Un canto es también el eje central del poema que cierra este apartado, “Assaig de càntic en el temple” de Salvador Espriu, recogido como “Attempted Canticle in the Temple” en *Done Into English*. En este canto, el narrador expresa su cansancio ante la situación que se da en su patria, donde la situación es complicada (en contraste con el norte, “donde la gente, dicen, es noble y limpia, / culta, rica y libre”, 180). Sin embargo, se niega a abandonar su patria con una declaración rotunda: ““Leaving his native place a man becomes / like a bird leaving the nest”” (180). El abandono del nido por parte de un pájaro puede significar la madurez, la independencia de no necesitar una figura materna o paterna para desenvolverse, pero también representa el abandono del hogar, la tierra, y extrapolando al ser humano, el abandono de tradiciones, costumbres, la lengua nativa, la cultura, todo aquello que se ha desarrollado hasta ahora en poemas anteriormente explicados, las características que hacen a una tierra, y por tanto a sus habitantes, únicos. Por ello y por el amor que siente hacia su tierra, el narrador decide quedarse. Así, de forma sutil y mediante el poema de Espriu, Hutchinson defiende que en la tierra natal está parte del origen.

¹⁷¹ Salvador Espriu (1913-1985), escritor, narrador, dramaturgo y poeta catalán, fue una de las figuras más importantes de la recuperación del teatro catalán y uno de los fundadores de la *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*. Su poesía se caracterizó por reflejar vivamente la sociedad de su época, con obras como *Doctor Rip* (1931), *Laia* (1932) *Mrs Death* (1952) o *La pell de brau* (1960).

¹⁷² El “caso Galinsoga”, ocurrido en Cataluña en 1959, debe su nombre a Luis Martínez de Galinsoga, periodista cartagenero director de *La Vanguardia* en aquella época. El motivo de la polémica fue el malestar de Galinsoga al asistir a una misa en la que la homilía se realizó en catalán, lo que le llevó a decir que “Todos los catalanes son una mierda”, causando el malestar de la sociedad catalana.

En su libro *Place and Placelessness*, Edward Relph define “lugar” como “la integración de elementos naturales y culturales” (3). A través de los poemas analizados, Hutchinson vincula personajes y localizaciones geográficas (habitantes de un entorno natural y entornos naturales respectivamente) a unas características determinadas, como pueden ser la importancia de la música o el empleo de una lengua autóctona, a través de un elemento cultural, la música. Por consiguiente, se puede concluir que uno de los papeles de la música en la poesía de Hutchinson es el de mostrar los rasgos distintivos de una nación o lugar, actuando como un identificador cultural. Esta unión entre la tierra, la nación (lo que Seamus Heaney denomina “el país geográfico”) y la cultura (“el país de la mente”)¹⁷³ forman el denominado *sense of place*, de gran importancia en la literatura irlandesa a partir del siglo XIX y el *Irish Literary Revival*. Esto a su vez indica que Hutchinson continúa con el espíritu de este movimiento literario, reivindicando la cultura irlandesa a través de sus obras.

4.2. Música y clases sociales

Hutchinson no solo ha empleado la música como elemento caracterizador de un pueblo, sino también como elemento diferenciador entre clases sociales. Y es que la música, como se acaba de ver, es un factor cultural clave en la sociedad. Sin embargo, aspectos como el acceso, la función o el valor de la música han variado a lo largo de la historia y las diferentes sociedades. Como ejemplo ilustrativo, el lingüista y político irlandés Douglas Hyde recopiló en su obra *The Love Songs of Connacht* las canciones tradicionales irlandesas que cantaban los nativos de su provincia porque las consideraba uno de los mayores patrimonios de la cultura irlandesa. En cambio, la música estaba destinada casi exclusivamente a la aristocracia de las ciudades durante el siglo XVIII y se consideraba un divertimento, a pesar de que determinadas obras tuviesen un marcado carácter religioso.

Este apartado analizará diferentes poemas en los que la música se relaciona con el estatus o clase social de diversas personas o colectivos, estableciendo así el tipo de relación entre ambas.

En la página 83 se desarrollaba el poema “Affection”, presente en *Climbing the Light*, donde se mencionaba que no se podían pasar por alto los dos últimos versos del

¹⁷³ *Preoccupations: Selected Prose 1968 – 1978*. London, 1980. p. 132.

poema, “the hands of music / cut off in sport” (36). Aunque estos dos versos se pueden interpretar en sentido figurado, en tanto que reflejarían la prohibición de la música irlandesa, también podrían interpretarse en sentido literal. Para entender esto es necesario analizar el poema “Mozarabic Wine”, incluido en *The Frost is All Over*. En este poema, el narrador describe lo que estaba sucediendo en un momento determinado (beber vino y tocar música) a la vez que expresa diferentes opiniones. En la primera estrofa cuenta que estaban bebiendo vino y tocando la música de los *buraku* “en los jardines más allá de los ghettos”. Como señala Hutchinson en las notas al final del libro, los *buraku* o *burakumin* son “los intocables”, la clase más baja de la sociedad japonesa y quienes hacían los instrumentos musicales para los samuráis. Esto se refleja en el tercer párrafo del poema, donde el narrador dice que es “demasiado orgulloso y limpio” para fabricar los instrumentos, simplemente los tocaba:

We were far too proud and clean
to carve and hollow and string,
but once the wood was polished and vibrant
we played the instruments and called them ours. (34)¹⁷⁴

Los *buraku* fabricaban los instrumentos pero curiosamente no se les permitía tocarlos por su condición social. En el poema leemos que si alguno se atrevía a tocar algún instrumento, se le cortaban las manos:

If a slave with a blue birthmark dared
to play the glinting vibrant wood he'd shaped for us,
we ordered other slaves to cut his hands off,
keeping our clean hands clean. (34)¹⁷⁵

La idea del castigo ante la música tocada por los esclavos se repite en las dos estrofas siguientes. Este énfasis sirve para recalcar que la música, desde el punto de vista del entretenimiento, es privilegio exclusivo de las clases altas. Por otra parte, se encuentra

¹⁷⁴ “Éramos demasiado orgullosos y limpios / para tallar y ahuecar y poner cuerdas, / pero una vez que la madera estaba pulida y brillante / tocábamos los instrumentos y decíamos que eran nuestros”.

¹⁷⁵ “Si un esclavo con una marca de nacimiento azul se atrevía / a tocar la brillante madera a la que había dado forma para nosotros, / ordenábamos a otros esclavos que le cortaran las manos, / manteniendo nuestras limpias manos limpias”.

en esta estrofa la relación entre “Affection” y “Mozarabic Wine”. En ambos poemas se describe el castigo, que no se sabe si en “Affection” se lleva a cabo en músicos o en fabricantes de instrumentos, pero en cualquier caso, en gente relacionada con la música.

La penúltima estrofa aporta un dato más a la condición de los *buraku*, y es que no solo son la clase social más baja de la sociedad y los fabricantes de instrumentos, sino que además son esclavos:

We owned ourselves musicians but seldom drunkards.
We owned musicians – preferably blind –
and thought we owned ourselves. (35)¹⁷⁶

Y no solo eso, sino que además carecían de valor, siendo tratados como meros objetos o piezas de repuesto, como se refleja en el sexto párrafo del poema:

If a slave played,
If a gardener drank,
our clean hands were seldom too atrophied for justice
(what’s a slave or two, a gardener or twenty?
the labour-fountain dances to the tune). (34)¹⁷⁷

Por lo tanto, a través del análisis de este poema se puede establecer el estatus social de la gente a través de su relación con la música. Como se puede ver, la clase social baja es la encargada de hacer los instrumentos, la mano de obra que realiza el trabajo y posibilita la música. Además, del poema se extrae que también tocaban los instrumentos, aunque lo tenían prohibido. Por otra parte, la clase social alta es la que disfruta de la música. Se produce así un contraste entre la clase social baja, que subsiste gracias a la elaboración de los instrumentos y que posibilita la música gracias a ello, y la clase alta, que considera la música un mero divertimento.

¹⁷⁶ “Poseíamos músicos pero casi nunca borrachos / poseíamos músicos – preferentemente ciegos – / y pensábamos que éramos dueños de nosotros mismos”.

¹⁷⁷ “Si un esclavo tocaba/si un jardinero bebía, / nuestras manos casi nunca estaban atrofiadas para [impartir] justicia / (¿Qué es un esclavo o dos, un jardinero o veinte? / el trabajo – la fuente danza al son de la música)”.

La música vuelve a estar relacionada con la clase humilde en “Pub Song” (*WTMG*). En este poema, Hutchinson compara el tipo de burlas que se les hacen a un violinista irlandés y a un sacerdote respectivamente, explicando posteriormente el motivo.

Por la descripción del violinista, se sabe que es de clase humilde y seguramente una persona sin recursos, ya que se dice que “estaba en la calle” un día nevado que empezó a llover cuando entró a pedir una bebida caliente a un tabernero. En la segunda estrofa del poema se aportan más datos del violinista; concretamente, que duerme en un hospital y que la bebida que ha comprado es la única que se podía permitir:

But first he thought best to make sure of some heat,
 so he paid a barkeep for a gold baby Power;
 then propped up in his bed in the old public ward,
 he opened the bottle he just could afford,
 for a nightcap, a comfort, a cure! (26)¹⁷⁸

La música en Hutchinson se asocia una vez más a los desfavorecidos, los estratos sociales más bajos. Este violinista es además objeto de burla por parte del tabernero, al pedir una bebida caliente y servirle una fría en lo que el poeta considera una broma bien elaborada pero hecha con mala intención. Esto contrasta con lo que sucede en casa de un sacerdote, donde los taberneros bromean amistosamente con el sacerdote ofreciéndole agua y mendrugos de pan. Hutchinson se sirve de este contraste para denunciar el trato que reciben los músicos en la penúltima estrofa, donde además refleja su estatus social al afirmar que bromas como la hecha al violinista nunca tendrían de víctima a un sacerdote o a alguien con cierto nivel en la sociedad y que los músicos son menospreciados:

Now they'd never have played such a prank on a priest
 or a man with a stake in society,
 but a man who makes music's a tinker at best
 in the eyes of the demon those blind fools caressed,

¹⁷⁸ “Pero primero pensó que lo mejor sería algo caliente, / así que pagó al camarero por una Power rubia pequeña; / luego se apoyó en su cama en la vía pública, / [y] abrió la botella que se podía permitir, / para una copa, un consuelo, ¡una cura!”

and so a fair butt for their piety. (26)¹⁷⁹

Se aprecia, por tanto, que en el ideario de Hutchinson, todos los que intentan ganarse la vida con su música son humildes y malviven.

Tanto “Mozarabic Wine” como “Pub Song” muestran la discriminación que sufren los músicos, ya que, como dice Vincent Woods, “Pearse era muy consciente de las clases sociales, la discriminación y la discriminación hacia los músicos; no solo en la cultura irlandesa, sino también en la británica o en la escocesa”.¹⁸⁰

Otros poemas muestran de una forma más implícita la relación entre música y humildad. Sirvan como ejemplo “Flames” (CTL 21), “Miners” (ALFAW 53) y “Newcastle West” (ALFAW 65).

“Flames” es un poema que compara la gracia del movimiento de una llama con los ágiles movimientos de una persona que baila al son de la música que suena en un bar de Zeedijk. A primera vista, esto no parece revelar ningún dato llamativo que sirva al propósito de este apartado. Sin embargo, conviene señalar que Zeedijk es el barrio chino de Ámsterdam, barrio que a partir de 1985 sufrió una remodelación y revitalización debido a que en los años 70 y principios de los 80 era un barrio conflictivo dominado por la pobreza, las mafias, los robos y los negocios de la droga y la prostitución. Por otra parte, *Climbing the Light* se publicó a finales de 1985, por lo que no se puede descartar que en el momento en el que Hutchinson escribió el poema, el barrio fuese aún zona problemática. Independientemente de esto último, el dato de la marginalidad del barrio de Zeedijk permite establecer una vez más un vínculo directo entre la música y los desfavorecidos de la sociedad.

“Miners” presenta una situación complicada: un grupo de mineros está atrapado y a pesar de los esfuerzos no pueden ser rescatados. Pero uno de los mineros, posiblemente para animar a los compañeros y mantener viva la esperanza, decide cantar una canción con una voz que llama la atención: “One who was noted / for his fine singing voice kept singing / and one song he sang more than twice” (53).¹⁸¹

¹⁷⁹ “Nunca le habrían hecho semejante burla a un cura / o a un hombre con una alta posición en la sociedad, / solo a un músico, que como mucho es un mendigo / a los ojos del demonio que esos idiotas ciegos cuidan, / una justificación de su devoción”.

¹⁸⁰ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

¹⁸¹ “Uno que destacaba / por su fina y melódica voz siguió cantando / y una canción la cantó más de dos veces”.

Lo interesante de este poema no es el motivo, o las posibles temáticas, sino deducir datos que puedan pasar desapercibidos a primera vista uniendo fragmentos de información. En este caso, la música aparece en forma de canción cantada por un minero, una de las profesiones más duras del mundo que suele ser ejercida por gente de clase social humilde.

Los detalles de “Newcastle West” también reflejan cómo la música está relacionada con la humildad y la sencillez. Este poema sigue la línea de otros poemas escritos por Hutchinson, en los que los pubs y el clima que crean son testigos de la historia que el poeta nos cuenta. Es habitual que Hutchinson describa en este tipo de poemas el lugar en el que se encuentra (hay que recordar que normalmente escribía al volver de los pubs y ocasionalmente en el propio pub, mientras ocurrían los hechos), lo que aporta datos de interés. En este caso, un hombre mayor presente en el pub en el que transcurre el poema pide a otro de los presentes que toque música. La interpretación de música en directo en los pubs de Irlanda e Inglaterra es algo habitual, pero la descripción del pub en el que transcurre este poema y las personas presentes son la clave para entender un nuevo ejemplo ilustrativo de este apartado: “A small dim-lit smoky place, one man / behind the counter, four / regulars sitting around” (65).¹⁸² Es una descripción breve pero suficiente, ya que es lo único que se destaca del pub. No se describe decoración alguna y hay pocos clientes.

Uno de los poemas analizados en el apartado anterior, “A True Store Ending in False Hope” (*CTL*), también traslada su acción a un pub. En este caso, los detalles descriptivos del pub son nulos, pero las palabras de una clienta cuando un músico llamado Justin pregunta si puede interpretar música son bastante claras: “‘We like it,’ she cried, / ‘it brightens things up a bit here’” (45).¹⁸³ La música le da algo de vida al ambiente del pub, aunque el dueño no la permita. Por las palabras de la mujer se puede interpretar que el pub es un lugar inhóspito donde la clientela no puede divertirse, limitándose a consumir, aunque también es posible que se refiera a que es un local gris y humilde en el que no hay un toque de color que anime a los clientes.

“Andalusia” (*CTL*) retrata nuevamente lo expuesto hasta ahora en este apartado. No solo se muestra el carácter de los trabajadores sino que también se puede ver cómo

¹⁸² “Un lugar pequeño, lleno de humo, con poca luz, un hombre / detrás de la barra, cuatro / personas sentadas alrededor”.

¹⁸³ “‘Nos gusta,’ gritó, / ‘anima un poco este sitio’”.

Los obreros entran en el local haciendo ruido y golpeando sus monedas contra la barra, esto es, se sirven de la música (entendida en este caso como sonoridad) para hacer notar su presencia, diciéndole al mismo tiempo al dueño del local que están a su altura, quizás no a nivel económico, pero sí humano.

green helmets and yellow helmets and red
stript to the burning waist and loving the bright colours on
their heads
and not ashamed of it, and not ashamed. (54)¹⁸⁶

Estos versos hacen referencia a los cascos de seguridad que suelen utilizar muchos obreros. Son cascos de colores llamativos pero no se avergüenzan de ellos, en lo que también se puede interpretar como una forma de decir que no se avergüenzan de pertenecer a la clase obrera, igual que los basureros de la última estrofa (si bien en estos no hay conexión con la música):

The Catalan binmen, in their yellow costumes,
balancing wickerwork stench upon their heads,
like Andalusian women balancing the glinting water,
weren't all that staid either,
they made a game of garbage. (54)¹⁸⁷

A la pregunta de si música y clases sociales estaban relacionadas, Eiléan Ní Chuilleanáin respondía que “en Irlanda, la música tradicional se mantuvo viva normalmente a través de la gente pobre, en las zonas pobres del país, donde ha estado estrechamente asociada al gaélico”.¹⁸⁸ Tanto el análisis de este último como los de los anteriores permite establecer la conclusión de que la música en la obra de Hutchinson, al igual que la música tradicional en Irlanda, está unida a la gente de la calle, las clases humildes y sencillas. A lo largo de este apartado se ha visto cómo la música estaba

¹⁸⁶ “cascos verdes y cascos amarillos y rojos / ajustados a la ardiente cintura y encantados con los brillantes colores en / sus cabezas / y no se avergüenzan de ellos, no se avergüenzan de ellos”.

¹⁸⁷ “Los basureros catalanes, con sus trajes amarillos, / balanceando apestosas cestas sobre sus cabezas, / como mujeres andaluzas balanceando el agua brillante, / aunque tampoco tan serios, / hacían de la basura un juego”.

¹⁸⁸ Entrevista por correo electrónico. 17 noviembre 2013.

presente en locales discretos, sencillos o con pocos recursos (decoración mínima, escasa clientela) y formaba parte de personas y personajes de estratos sociales bajos (*buraku* japoneses, músicos callejeros). Hutchinson concibe la música como un elemento popular presente en la vida diaria de las gentes, una *raison d'être* en algunos casos.

Si bien en poemas como “Pub Song,” “Miners” o “Mozarabic Wine” la música está relacionada con situaciones o contextos desfavorables (músico callejero sin recursos, mineros atrapados en la mina y esclavos, respectivamente,) “Mozarabic Wine” cuenta con unos versos que sirven de antesala al siguiente apartado. En esos versos, el narrador cuenta que toca instrumentos musicales como divertimento, por simple placer. Y es que este es otro aspecto presente en la poesía de Hutchinson. Algunas de las historias tienen lugar en pubs, donde los protagonistas viven su vida, se relacionan y se divierten al son de la música, mientras que otras historias no tienen lugar en estos locales, aunque sí muestran elementos musicales, por lo que en el siguiente apartado nos referiremos a la música como elemento vital, fuente de alegría y placer.

4.3. La música como elemento vital

Como ilustran las palabras de Aristóteles en el capítulo V de su obra *Política V*, la música ha tenido un importante papel tanto como reflejo de los estados del ser humano como elemento capaz de provocar diferentes sentimientos:

Y la música, según parecer de todo el mundo, es un delicioso placer, aislado o acompañado por el canto. Museo lo ha dicho: “El canto, verdadero hechizo de la vida”.

Y así no deja de tenerse presente en toda reunión, como un verdadero goce [...] Nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música, para imitar, aproximándose a la realidad tanto como es posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma, como igualmente todos los opuestos a estos.

Pearse Hutchinson es consciente de esto y lo refleja en algunos de sus poemas, en los que la música y el baile producen un efecto en los sentimientos de los personajes o, en otros casos, forman parte del entorno en el que se suceden las historias narradas. La música como elemento vital es una constante en la obra de Hutchinson y se refleja en

mayor o menor medida en la práctica totalidad de sus poemas, donde los sentimientos que florecen al son de la música son principalmente positivos.

Es interesante destacar que el papel de la música como elemento vital en la obra de Hutchinson se puede dividir en dos bloques principales en función del entorno en el que ocurren las historias, ya que un cierto número de los poemas que presentan esta característica tienen lugar en pubs. Esto no es casual, ya que los pubs son lugares donde la gente hace vida social, se relaja y pasa un buen rato. “[Para Pearse] el pub era un centro social donde poder estar en compañía y cordialidad, sin duda,” dice Vincent Woods. “En su juventud, sé que aquí en Dublín fue a pubs literarios como el Bailey, el Oval, el Palace... muchísimos pubs. Y en su propia zona, en Rathmines, al Slaterry’s”.¹⁸⁹ Además de punto de encuentro, el pub también fue ocasionalmente lugar de trabajo para Hutchinson, pues escribió alguno de sus poemas en ellos, como “In the Front Bar” (*ALFAW* 11), y fuente de inspiración, ya que Vincent Woods señala que “a veces escribía en pubs, pero la mayoría de las veces lo hacía en silencio, solo, en casa, mucho después de dejar el pub. Creo que [lo] absorbía todo del pub y lo llevaba consigo, y escribía en soledad”.¹⁹⁰

La música suele ser un elemento más dentro del pub, por lo que se propicia esta unión entre música y sentimientos humanos. Un claro ejemplo de esto es “Leeds or Amsterdam” (*TSTKTB*). La música, junto a la bebida, sirve de catalizador de sentimientos y hace que los clientes del pub canten y bailen:

You set the music jumping:
The Boys of Blue Hill and Planxty Drury,
that put a stop to the juke-box,
the whole pub was dancing with us,
you’d launched the drinkers
into full sail of sound (51)¹⁹¹

Esto no solo hace que los clientes estén animados y de buen humor, también hace que Hutchinson se sienta como en casa, ya que se reproduce el ambiente de los pubs

¹⁸⁹ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ “De un salto pusiste música: / “The Boys of Blue Hill” y “Planxty Drury”, / con esa paró la gramola, / todo el pub bailaba con nosotros, / metiste a los que estaban bebiendo / de lleno en la música.”

irlandeses. Es un reflejo de cómo la música puede hacer que alguien sienta la comodidad, la tranquilidad y el humor que siente en su tierra aunque no esté en ella:

and others making music besides them
 and others drinking and all of us gulping down the music:
 I said to Francey in the jax:
 ‘Here we are’ and he took the words out of my mouth
 ‘in the heart of England’ –
 ‘in the heart of Ireland,’ said I correcting him – (51)¹⁹²

Como se aprecia en las estrofas analizadas, Hutchinson escoge cuidadosamente las palabras, potenciando los sentimientos a través del vocabulario: Atribuye a la música propiedades físicas o tangibles, como se aprecia en “you set the music jumping”, “all of us gulping down the music” y “they’d never in their Lowlands / tasted such music before”, convirtiéndola en una parte “real” de la fiesta; emplea adverbios de cantidad que indican totalidad y verbos que dan mayor magnitud a la escena, como en “the whole pub was dancing with us / you’d launched the drinkers / into full sail of sound”, e incluso combina palabras, como en *Amsterdancing*. Todo esto contribuye a dar una mayor magnitud a los sentimientos del poema y refleja la vitalidad y el ánimo de Hutchinson en aquel momento, ya que el uso de este vocabulario también podría ser resultado del buen momento que estaba viviendo en el pub.

“A True Story Ending in False Hope” (CTL), también desarrollado con anterioridad, es otra muestra de cómo la música, en un pub, funciona como un revitalizante. A pesar de que el dueño del local prohíbe expresamente la música (“We’ll have no music here”, 45), Justin saca un *tin-whistle* y alguna gente empieza a canturrear, pero son las palabras de una señora las que dan a la música el efecto revitalizador: “‘We like it,’ she cried, / it brightens things up a bit here” (45). Frente a la seriedad y el ambiente apagado del pub, la música anima a la clientela. Las reticencias del dueño del establecimiento hacen que Hutchinson y sus amigos se marchen, pero no abandonan la música ni la ilusión que esta les insufla, ya que, como se puede leer en los últimos versos:

¹⁹² Ver nota 166.

(We) boarded a chopper for heaven,
 and played and drank till closing-time,
 thinking how musical
 Ireland
 will
 be. (46)¹⁹³

La música no solo genera alegría, sino también deseo y esperanza, ilusión. En este caso, la ilusión de pensar en que en Irlanda sí podrán tocar, escuchar y bailar música dentro de un pub, pudiendo ser ellos mismos y disfrutando de la vida.

“Burns’ Nicht” (*TFIAO*) también muestra cómo los pubs actúan de punto de encuentro entre la música y los buenos momentos. Este poema corresponde a una serie de poemas, como podría ser el recién analizado “A True Story...”, cuya temática gira en torno a anécdotas o historias vividas por el propio Hutchinson. En este caso, el poeta cuenta cómo a pesar de querer visitar algunos sitios con su acompañante, siempre paraban en algún pub, como se lee en los primeros versos:

We never made Glencullen
 but we drank in Blessington opposite the arch
 and in the Old Bawn we sang
 Bonnie Charlie and Carrickfergus and The long black veil (14)¹⁹⁴

No solo se paran en el pub para beber, sino también para cantar¹⁹⁵ e incluso brindar por poetas como Pòl Crùbach,¹⁹⁶ lo que se traduce no solo en disfrutar del momento, sino también de la cultura e identidad nacional. Hutchinson aprovecha esta anécdota aparentemente irrelevante para reivindicar la importancia de contar con una cultura única, reflejada en los cantos, y la alegría y el orgullo que esto debería suponer. Estas ideas

¹⁹³ Ver nota 159.

¹⁹⁴ “Nunca llegamos a Glencullen / pero bebimos en Blessington frente al arco / y en el Old Bawn cantamos / ‘Bonnie Charlie’ y ‘Carrickfergus’ y ‘The Long Black Veil’”.

¹⁹⁵ “Bonnie Charlie”, también conocido como “Will ye no come back again?”, es un poema de la autora escocesa Carolina Oliphant (1766 – 1845) adaptado a una canción tradicional escocesa.

“Carrickfergus” es una canción tradicional irlandesa de autoría desconocida.

“The Long Black Veil” es una balada escrita en 1959 por Danny Dill y Marijohn Wilkin.

¹⁹⁶ Pòl Crùbach, poeta escocés.

presentes en la primera estrofa se repiten nuevamente en la tercera, demostrando así su importancia:

And one day we took a bus to the Zoo
 but stopped for a drink in the last pub,
 and never made the beasts:
 but you told me stories of your life
 and sang a song in Finnish,
 we clinked glasses: “Kiipis” – (14)¹⁹⁷

Una vez más, Hutchinson y su acompañante no llegan a su destino porque paran en otro pub. Sin embargo, en el caso de esta tercera estrofa, no se reivindica la cultura irlandesa, sino la finlandesa, a través de una canción y un brindis en finlandés. Este hecho refleja al Pearse Hutchinson europeísta, amante y valedor de las distintas culturas presentes en el viejo continente al mismo tiempo que, indirectamente, refleja las palabras con las que comienza el poema “The Frost is All Over”: “To kill a language is to kill a people” (42). Cantar canciones tradicionales y emplear palabras de una lengua la mantiene viva, y en este sentido, la música alegra a las personas y revitaliza la cultura en este poema.

Los poemas analizados hasta ahora muestran un sentimiento de alegría y festividad dentro de los pubs, pero también hay hueco para la tranquilidad y la rabia. Esto es lo que sucede en “Newcastle West” (*ALFAW*). La aparente tranquilidad que desprende el humilde local en el que se suceden los hechos del poema no es tal. Uno de los cuatro clientes es un anciano que no le quita ojo a la caja en la que otro cliente, Liam, guarda su violín. El anciano, airado al ver que el músico no toca su instrumento, se dirige enfurecido hacia él para reclamarle que toque:

he cried out fiercely, almost it seemed with venom
 such an anguish of hunger and thirst was in him,
 ‘Give us the music!’
 and his hurt hand was writhing

¹⁹⁷ “Y un día cogimos el bus al zoo / pero paramos a tomar una copa en el último pub, / y nunca llegamos [a ver] a las bestias: / pero me contaste historias de tu vida / y cantamos una canción en finés, / brindamos con nuestras copas: ‘Kiipis’ –”

in front of the fiddler's eyes (65)¹⁹⁸

Estos versos reflejan en el personaje del anciano cómo la música y la ausencia de la misma pueden provocar diferentes sentimientos. La falta de música a pesar de haber un músico presente provoca en el anciano una reacción violenta, como muestran ciertas palabras (*venom, anguish, hunger, thirst, writhing*.) Para él es casi imperdonable que un músico no toque algo teniendo su instrumento a mano. Liam, el músico, se pone entonces a tocar, y es entonces cuando la verdadera tranquilidad surge, cuando el anciano se sienta a escuchar y se calma, recordando el dicho popular “la música amansa a las fieras”. Por lo tanto, la música puede provocar sentimientos positivos o negativos, “todos los sentimientos del alma,” como decía Aristóteles en *Política* V. Hutchinson hace suyas las palabras del filósofo a través de la escena del anciano y en los siguientes versos, donde habla de la música como continente de “lo más salvaje” o “lo más triste”:

and his hurt hand was writhing
in front of the fiddler's eyes
as if itself could make or summon up
the wildest or the saddest of that old music (65)¹⁹⁹

El poema “Andalusia” (*CTL*), analizado en la página 95, sirve como último reflejo del triángulo música – sentimientos – locales. Los obreros de la construcción entran en un local a voces y golpeando las monedas contra la barra, haciéndolas sonar. Lo que para algunos es ruido, para otros es vitalidad (“some thought them noisy, others vital”, 54), y también puede traducirse como un sentimiento de orgullo de clase con el que los obreros se presentan ante los presentes, como se refleja en los versos “looking at the Catalan publican straight in the eye / as much to say, We're as good as you” (54).²⁰⁰

Los poemas desarrollados hasta el momento constituyen un primer bloque en el que la música desempeña el papel de elemento vital en un entorno determinado, los pubs. Sin embargo, no es este el único entorno en el que música y sentimientos están unidos, por lo que se puede establecer un segundo bloque en el que los entornos son variables.

¹⁹⁸ “Gritó furibundo, casi con veneno / vaya angustia de hambre y sed en su interior / ‘¡Danos la música!’ / Su mano herida agitándose / frente a los ojos del violinista”.

¹⁹⁹ “Su mano herida agitándose/frente a los ojos del violinista / como si la propia mano pudiera crear o invocar / lo más salvaje o lo más triste de esa antigua música”.

²⁰⁰ “Mirando al tabernero catalán directamente a los ojos / como diciéndole, ‘Somos tan buenos como tú’”.

The Frost is All Over muestra en “Mozarabic Wine” la música asociada al placer: “Drinking mozarabic wine / we played Buraku Music” (34).²⁰¹ Los esclavos *buraku* confeccionan los instrumentos, tocados por los nobles con un carácter meramente lúdico. Ese carácter lúdico, unido a las comodidades de su posición social, es lo que les hace disfrutar de los instrumentos y la música que tocan. Ese placer generado se refleja en las palabras del narrador, uno de los nobles, al dar a la música las cualidades del vino a través del recurso de la metáfora:

Drinking mozarabic music
till it fountained out of our eardrums,
we sang the wine but never
let them listen in the slums:
“they’d only drink it.” (34)²⁰²

Este es el único poema en el que la música está considerada un lujo al alcance de las clases pudientes. No obstante, a pesar de que estas clases se deleitan con los instrumentos, la música también genera sentimientos negativos en ellas. Los esclavos deben limitarse a confeccionar los instrumentos, no a tocarlos. De darse esta circunstancia, la música provoca rechazo en los nobles, repulsión y ofensa, castigando inmediatamente a los esclavos de forma brutal, como se aprecia en la cuarta, quinta y sexta estrofas: “If a slave with a blue birthmark dared / to play the glinting vibrant wood he’d shaped for us / we ordered other slaves to cut his hands off”, “If a gardener drank the fruit of his toiling music, / [...] our stricted cousins rammed the glass in his face”, “If a slave played / if a gardener drank, / our clean hands were seldom too atrophied for justice” (34).²⁰³ Por consiguiente, este poema refleja que la música provoca dos tipos de sentimientos diametralmente opuestos, en la línea de los versos señalados en “Newscastle West”.

²⁰¹ “Bebiendo vino mozárabe / tocábamos música *buraku*”.

²⁰² “Bebiendo vino mozárabe / hasta que sale cual fuente de nuestras orejas / cantamos el vino pero nunca / les dejamos escucharlo en las barriadas: / ‘Solo lo beberían’”.

²⁰³ “Si un esclavo con una marca de nacimiento azul se atrevía / a tocar la brillante y vibrante madera a la que había dado forma para nosotros / ordenábamos a otros esclavos que le cortaran las manos”, “Si un jardinero bebía la fruta de la música que tanto trabajo le había supuesto / ... nuestros estrictos primos les rompían la copa en la cara” y “Si un esclavo tocaba, / si un jardinero bebía, / nuestras manos limpias casi nunca estaban atrofiadas para [impartir] justicia”, respectivamente.

Otro poema también recogido en *The Frost is All Over*, “All the Old Gems” (15), ofrece un enfoque diferente. “All the Old Gems” es un poema que se divide en cinco partes que narran una misma historia en una sucesión cronológica. En este caso, la música está presente en un segundo plano, de fondo, como marco a la situación que describe Hutchinson en la segunda, tercera y cuarta parte. A raíz de las palabras de Hutchinson, en las que describe el cuerpo desnudo de su acompañante y las sensaciones que le produce el verlo, se deduce que ha habido un encuentro sexual. La imagen que el poeta tiene ante sus ojos, y que detalla ampliamente, provoca en él sentimientos de afecto y amor: “Never, my dear, a more beautiful body”, “Sometimes I lift the dark / dark brown, almost black / hair to kiss your nape” (16).²⁰⁴ Y al mismo tiempo, desata sus instintos animales, la pasión y el deseo carnal: “It’s a good thing you wear your hair long. / Otherwise, you’d be raped all day long” (16), “so what can I do / but shrug out the colors / and lust and wait” (17).²⁰⁵ ¿Cómo se relaciona esto con la música? La cuarta parte del poema es la clave, ya que es donde la música hace acto de presencia a modo de banda sonora que enmarca la imagen de la figura en la cama y los pensamientos libidinosos de Hutchinson:

4
 corduroy dancer
 corpo delgado
 at a basement party
 at 2 in the morning
 pastora imperio
 and paddy moloney
 are playing for you
 and the bossa nova (17)²⁰⁶

Si bien la música no tiene una incidencia directa sobre los estados de los presentes, forma parte del entorno que rodea las sensaciones y sentimientos de Hutchinson, algo que no pasa desapercibido para el poeta ya que unos versos más adelante compara a su

²⁰⁴ “Nunca, mi vida, un cuerpo tan bonito” y “A veces levanto tu pelo / castaño oscuro oscuro, casi negro, / para besar tu nuca”, respectivamente.

²⁰⁵ “Haces bien en tener el pelo largo. / Si no, te violaría todo el día,” “Así que, ¿qué puedo hacer yo / salvo reprimir mi ser / y mi lujuria y esperar”.

²⁰⁶ “Bailarina de pana / cuerpo delgado / en una fiesta en un sótano / a las 2 de la mañana / Pastora Imperio / y Paddy Moloney / están tocando para ti / y la bossa nova”.

acompañante con una *bailaora* de flamenco,²⁰⁷ aunque más tranquila, para posteriormente decir que sus movimientos son como bailes “a pesar de que ya no haya música”. Cumple la música, pues, una doble función: por una parte, es un elemento más del entorno, presente ante los sentimientos provocados en este caso por una mujer; por otra parte, sirve también para atribuir a esa mujer unas características determinadas al compararla con una figura del baile.

También en *The Frost is All Over*, “A True Story of Art and Friendship” es otro poema en el que la música está presente en los buenos momentos. Escrito en prosa, “A True Story...” gira en torno a Hutchinson y el retrato que le hace uno de sus amigos en casa. El pintor trae consigo el material pertinente y un par de licores, algo de comer, una guitarra y canciones, dejando claro en las primeras líneas que más que pintar el retrato del poeta, lo que importa es disfrutar de la vida en compañía de los amigos. Y es que el retrato no es visto como un trabajo, sino como una excusa para reunirse, ya que mientras el pintor hace su trabajo, tanto Hutchinson como él tienen las copas a mano y charlan. Terminado el retrato, empieza la música: “the painter sang and played: ‘Mi marido es un minero’, the Dies Irae,²⁰⁸ Whack-fol-the-diddle²⁰⁹ and many more” (28), para posteriormente parar para comer algo y seguir con la música. Al igual que en “Mozarabic Wine”, la música se toca por placer, siendo un elemento más de los que conforma la pequeña fiesta que se organiza en casa de Hutchinson, adquiriendo un cariz festivo que contribuye a que la velada sea agradable. Y así es, ya que el poema se cierra con la siguiente frase: “Never was a portrait so happily painted” (28).²¹⁰ La música vuelve a ser parte activa impulsora de sentimientos positivos en el ser humano.

Como último apunte de esta obra publicada en 1975, conviene visitar otro poema analizado en las páginas 79 y 80, pero enfocado desde un nuevo prisma. Se trata de “Pibroch”. En el apartado referido a la música y la identidad cultural se concluía que la música del gaitero era imprescindible para los escoceses ya que representaba para ellos una parte de su tierra, al servir de vínculo con su cultura y su hogar allá donde estuviesen (80). La tercera y última estrofa, en cambio, refleja la alegría que supone para los

²⁰⁷ Pastora Rojas (1887 – 1979), conocida por su nombre artístico Pastora Imperio, fue una de las mayores cantantes y *bailaoras* de España. Comenzó su carrera con diez años y su fama le llevó a realizar varias giras sucesivas por todo el país. Además de girar, Pastora Imperio también fue actriz en películas como *María de la O* (1936) y fundadora del tablao El Duende, que dirigió tras su retirada en 1959. El compositor Manuel de Falla se inspiró en ella para crear una de sus obras más conocidas, *El amor brujo*, estrenada en Madrid en 1915.

²⁰⁸ Himno latino del siglo XIII atribuido al fraile Tomás de Celano.

²⁰⁹ Canción tradicional irlandesa.

²¹⁰ “Nunca un retrato fue pintado con tanta alegría”.

escoceses que el gaitero suba al barco. En este sentido, la música, representada por el gaitero, genera en los escoceses sentimientos alegres y vitales a pesar de enfrentarse a una situación complicada, ya que marchan exiliados a Canadá y además son gente que apenas posee dinero y se ve obligada a pagar por su viaje y a pagar el del gaitero:

So the people in their need scraped around in their poverty
and mustered the pittance for the music to travel,
and so the masters made a little more money,
but the festering hold was dancing (44)²¹¹

El factor vital de la música en “Pibroch” también es claro y esencial para Maria Johnston, como se observa en el capítulo ““The Music’s What Matters’: Music and Movement in the Poetry of Pearse Hutchinson” (31-44) de *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*, donde escribe:

A nivel formal, el tono oscuro y los sutiles efectos aliterados que tienen lugar a lo largo del poema comunican el hecho importante del sonido, de la música como [algo] vital para la vida humana por sus energías resucitadoras y armonizantes y, aquí, como una forma de enfrentarse a lo desconocido al partir hacia un territorio inhóspito y extraño. (38)

El baile, que aparece en el verso superior, es posiblemente el mejor reflejo de la unión entre música y sentimientos, ya que la expresión corporal plasma aquello que la música provoca. Este recurso también aparece en “A Colour-Photo” (CTL) y en un poema presente en *Barnsley Main Seam*, “An Early Fifties Contrast between the Giudecca and Wexford Street”.

Hutchinson recuerda en “A Colour-Photo” a la abuela de una chica a la que dedica el poema, una señora de cierta edad a punto de fallecer. Este recuerdo es un recuerdo positivo, y es que habla de cómo su abuela bailaba feliz a pesar de la edad y de saber que se moría:

²¹¹ “Ver nota 156.

Dancing with your granny on the grass between the trees
 a month before she died, her beautiful dying face
 alight with love for you and love for life,
 knowing she was dying but happy to be with you, her
 daughter's child,
 dancing with you in that last summer, (55)²¹²

En esta estrofa el baile refleja la alegría y el sentimiento de felicidad de la abuela por poder estar con su nieta a pesar de las trágicas circunstancias, haciendo que éstas pasen a un segundo plano.

En cuanto a “An Early Fifties Contrast...”, el baile de una anciana refleja su actitud y vitalidad ante la vida en contraste con la actitud de un joven, que a pesar de tener menos años parece más viejo. El poema indica que la anciana baila sin música a excepción de la suya propia, “dancing slow gyrating very slow / all by herself in a big snug / to no music except her own” (48), lo cual arroja un dato interesante: como se señalaba anteriormente, el baile expresa lo que la música provoca, pero en este caso no parece que haya música, salvo que recuerde una pieza musical en su cabeza. Es por ello que lo que la anciana expresa a través de sus movimientos son sus sentimientos, su actitud, dotando a la frase “dancing [...] to no music except her own” de un nuevo sentido, el de actuar según lo que uno siente. De ahí que Hutchinson escriba que la anciana, cuya descripción otorga aún más fuerza al contraste entre su edad y lo que siente (“skinny old woman”, “grey-white hair”, “utterly pale face”, “flaccid”), parece quitarse setenta años a través del baile jugando con el verbo *sway* (“mover, menear”, en este sentido, “quitarse”):

The long, dull, black dress,
 [...] I can still see it swaying
 can still see her long, thin,
 utterly pale face,
 [...] the small dark sharp eyes dancing,
 the lively slow swaying

²¹² “Bailando con tu abuela en la hierba entre los árboles / un mes antes de que muriera, su hermoso rostro mortecino / iluminado con su amor por ti y amor por la vida, / sabiendo que se estaba muriendo pero feliz de estar contigo, la / niña de su hija”.

seventy years of her. (48)²¹³

La expresión de “bailar al son de la música de uno mismo” reaparece en “Caitlín and Justin” (*TSTKTB*), poema en el que Hutchinson habla de esta pareja:

If I believed those two
Were making music for each other
in some unlikely heaven
or a place with no music but theirs
its only paradise (79)²¹⁴

Como en el caso anterior, la música corresponde a los deseos y sentimientos de uno mismo, dejarse llevar por lo que dicta el interior. Si Caitlín y Justin pudiesen vivir felices (“making music for each other”), sin tener que responder ante nadie salvo ellos mismos (“no music but theirs”) y preocupándose únicamente de su felicidad, estarían en el paraíso. Lo que Hutchinson quiere transmitir en estos versos es la importancia de ser uno mismo y expresarse tal y como uno es, o comparándolo con la situación de Irlanda respecto a Inglaterra, ser libre e independiente, capaz de tomar decisiones propias sin estar supeditado a nadie. Pero centrándose en el plano meramente musical, Hutchinson emplea la música como metáfora de los sentimientos.

Por último, dos versos del poema “Memories of Cork and Limerick” (*ALFAW*) permiten establecer un nuevo nexo entre música y sentimientos, nuevamente positivos, pero esta vez dentro de un contexto religioso. Y es que Hutchinson comenta que tras pasar una semana con unos monjes, celebra la Pascua “cantando, festejando, [y con] vino” (63). En este caso, los cantos de Hutchinson reflejan tanto la alegría que conlleva una festividad y su celebración como el propio festejo religioso, si bien los cantos también podrían hacer referencia al Alzamiento de Pascua de 1916.²¹⁵

Hutchinson era consciente del papel de la música como elemento vital. Prueba de ello son algunos de los poemas que decidió recopilar en *Done into English*, como

²¹³ “El vestido negro, largo, ligero, / [...] todavía puedo verlo moviéndose/todavía puedo ver su larga, delgada / y completamente pálida cara, / [...] los pequeños y delicados ojos oscuros bailando, / quitándose lenta pero vivamente / setenta años”.

²¹⁴ “Si creyera que esos dos / estaban componiendo música el uno para el otro / en alguna especie de cielo inusual / o en un lugar sin música salvo la suya / su propio paraíso”.

²¹⁵ Ver nota 128.

“Because our mothers go to Simon’s shrine...” (30), “Let’s dance here now, for God agrees...” (33) o “In a church in Vigo once...” (35). Al igual que “Memories of Cork and Limerick”, estos poemas están marcados por un fuerte componente religioso al mismo tiempo que por los bailes, que reflejan el gozo de la festividad y un acercamiento a Dios. En “In a church in Vigo once...” además, el baile de una mujer provoca que el narrador se enamore de ella: “In a church in Vigo once / I watched a lovely creature dance; / and fell in love” (35).²¹⁶

El análisis y comentario de los poemas presentes en este apartado ha intentado demostrar que, como decía Aristóteles, la música es un reflejo de los sentimientos del alma, al mismo tiempo que provoca emociones. Hutchinson no solo ha ilustrado esto, sino que también lo ha reflejado en relación con otros aspectos, como puede ser la religión o la identidad cultural o simplemente el día a día, integrando la música a la realidad social, cultural y religiosa del mundo.

4.4. La música como eje central del poema

Hasta ahora, la música presente en la obra de Hutchinson se asociaba a unas características determinadas de ciertos pueblos, personajes o situaciones con un mayor o menor peso en los poemas, pero también es el eje central de una serie de poemas. Y si bien todas las obras de Hutchinson cuentan con al menos un poema en el que la música es la protagonista de un poema, *The Soul that Kissed the Body* es el libro que ofrece un mayor número de poemas de este tipo.

La música se presenta como protagonista del poema de diversas formas. En algunos casos, los poemas parten de temas populares tradicionales, gigas y bailes o son directamente adaptados, por lo que la música es el objeto del poema de forma literal. En otros casos, la música se relaciona con la temática del poema en tanto que es un rasgo definitorio de la misma (un poema dedicado a un compositor, por ejemplo) o bien se destaca la sonoridad de algunos elementos, como puede ser la musicalidad de palabras en diversos idiomas. A continuación se realiza un análisis pormenorizado de estas propuestas.

²¹⁶ “Una vez, en una iglesia de Vigo / vi a una hermosa criatura bailar; / y me enamoré”.

4.4.1. Canciones populares

Hutchinson se inspira en una serie de canciones, principalmente irlandesas, para dar forma a algunos de sus poemas. En las obras analizadas, estas canciones suelen servir de lienzo sobre el cual Hutchinson plasma su ingenio, así que el poema y su historia se desarrollan a partir de lo contado en las fuentes originales. Sirvan como reflejo de lo expuesto los poemas analizados a continuación.

“The Soul that Kissed the Body” (*TSTKTB* 67) bebe de una antigua historia o canción gaélica popular, tomando no solo su título sino también su historia. Como describe Hutchinson a pie de página, esta historia termina con el alma abandonando su cuerpo y despidiéndose de él. En su poema, el poeta describirá una especie de epílogo para esta historia, en el cual el cuerpo se levanta buscando, sin éxito, a esa alma que le ha abandonado. De esta manera, Hutchinson crea una metáfora de lo que podría ser la pérdida de la identidad nacional y la lucha por recuperar las tradiciones de un pueblo precisamente a partir de un elemento popular y cultural. El conjunto de valores y características que conforman a un pueblo, personificado en el alma, abandona el cuerpo, la tierra, no sin antes despedirse, una forma de recordarle a las gentes que una vez estuvo presente. Estas mismas, como el cuerpo, se levantarán para buscar esa identidad que tanto tiempo les ha acompañado. El poema de Hutchinson no invita al optimismo, ya que el cuerpo se cae y fallece durante la búsqueda del alma, si bien ha de verse como una llamada de atención ante el estatus cultural y una defensa de la recuperación del legado cultural antes de que desaparezca definitivamente.

El poeta se inspira nuevamente en una canción tradicional irlandesa, “Fuígfídh mise an baile seo”,²¹⁷ para escribir otro de sus textos. Sin embargo, esta vez no continúa con la historia original, sino que la hace suya. Y es que, como deja claro en el título, escribe al estilo de (“to the air of”) la canción: “Burns’ Nicht (to the air of ‘Fuígfídh mise an baile seo’)” (*TFIAO*).

Como indica el título de la canción popular, su protagonista dejará el pueblo en el que se encuentra, ya que aparte de no resultarle agradable (“for it is dark and ugly”, 14) no está contento con su vida allí, pudiendo encontrar una vida mejor en otras zonas de Irlanda. Esto, junto al título de la canción, es fundamental para entender “Burns’ Nicht”, ya que Hutchinson apoya la idea de una vida mejor en Irlanda a través de, curiosamente,

²¹⁷ En gaélico, “Dejaré este pueblo”.

una antítesis. Y es que, mientras en “Fuígfídh mise an baile seo” el protagonista se lamenta de la vida que lleva en su pueblo (como ejemplo, los versos “I married young for the promise of money / My two hands full of them, my mind was not satisfied”²¹⁸ o “Isn't it a pity I can't be rid of him, as with a cow or sheep”),²¹⁹ Hutchinson relata los buenos momentos que vive en Dublín:²²⁰ “We never made Glencullen / but we drank in Blessington”, “And we toasted Pòl Crùbach”, “But you told me stories of your life / and sang a song in Finnish” (14),²²¹ de ahí la antítesis. Por otra parte, también se encuentra un símil entre ambas historias, y es que la canción tradicional repite su título en un par de versos, “I will leave this town”, mientras que Hutchinson indica al final que “With songs and stories and a kiss or two / it's not the leaving of Liverpool that grieves me” (14),²²² por lo que la idea de dejar un lugar es común y además coincidente, ya que en ninguno de los dos casos la idea de dejar el lugar es motivo de disgusto. Es un canto, por tanto, no solo a la libertad y al vivir la vida, sino también a las bondades de Irlanda frente a otros lugares.

“The Kid on the Mountain” (*CTL*) se presenta de forma similar, ya que Hutchinson vuelve a inspirarse, en este caso, en un baile tradicional irlandés, un *slip-jig*.²²³ A partir del mismo título, el poeta ofrece su punto de vista sobre los viajes, la motivación, la experiencia, y recuerda con nostalgia la juventud que ya no volverá. Mientras que en el baile tradicional el protagonista narra su viaje de camino a Dublín y destaca los lugares por los que va pasando y lo que le sucede en el camino (“In Mullingar that night, I rested limbs so weary”),²²⁴ el poeta narra sus viajes por la península ibérica a lo largo de los años (Málaga, los Pirineos, Font Romeu, Sant Climent) y las impresiones que los parajes y situaciones le causan:

Remember at thirty-four (was that still beauty and pain?)
crossing the Pyrenean frontier breaking bread together,
for the first time together in that beloved country,

²¹⁸ “Me casé joven ante la promesa de riquezas / Mis dos manos llenas de ellas, [pero] mi mente no estaba satisfecha”.

²¹⁹ “Es una pena que no me pueda deshacer de él, como de una vaca o una oveja”.

²²⁰ Los lugares que menciona Hutchinson, como Glencullen, Old Bawn o Parkgate Street, indican que la acción transcurre en Dublín, ya que se encuentran en la ciudad o alrededores.

²²¹ “Nunca llegamos a Glencullen / pero bebimos en Blessington,” “Y brindamos por Pól Crùbach” y “Pero me contaste historias de tu vida / y cantaste una canción en finés”, respectivamente.

²²² “Con canciones e historias y un beso o dos / lo que me entristece no es dejar Liverpool”.

²²³ Tipo de danza irlandesa con un compás determinado.

²²⁴ “Aquella noche en Mullingar, descansé mis cansadas extremidades”.

the good strong Spanish bread that needs no butter –
 the countryside a disappointing green:
 that wasn't what we came for, that wasn't our need (16)²²⁵

Si bien esto es, junto al título, un claro denominador común de poema y baile, conviene destacar otro elemento, quizás no tan evidente, que pone de manifiesto una vez más la influencia de esta danza en Hutchinson: la roca. “The Kid on the Mountain” también es conocida como “The Rocky Road to Dublin”, frase que se repite al final de cada estrofa del baile y que significa “el pedregoso camino a Dublín”. Esta frase podría entenderse de manera literal, dado que es una composición antigua y podría definir el estado de las vías, o podría entenderse de forma metafórica que definiría el viaje a Dublín como una empresa complicada. Hutchinson, por su parte, hace numerosas referencias a las rocas en su poema. Ya en los primeros versos, donde plasma el motivo de su poema, presenta a la tierra y las rocas como testigos de su juventud perdida:

What colours can we call them,
 The earth and stone that took our eyes in youth,
 And now come back with all the pain and beauty
 Of lost youth itself? (15)²²⁶

Los recuerdos de Hutchinson están asociados de una forma u otra con las rocas: Visita los Pirineos, escala montañas, habla de los ladrillos de las iglesias que unen cielo y tierra. Las rocas son una constante en la vida de Hutchinson no solo de forma real, sino una vez más, metafórica. Esas rocas que vuelven con belleza al mismo tiempo que dolor en los primeros versos recuerdan que la vida es un camino plagado de rocas, de obstáculos y complicaciones, cual viaje a Dublín.

Un tipo de canción popular irlandesa, conocida con el nombre genérico de *lying song* o *songs of lies*,²²⁷ también hace acto de presencia en la obra de Hutchinson. “Amhrán

²²⁵ “Recuerdo a los 34 (¿seguía siendo eso belleza y dolor?) / cruzar la frontera de los Pirineos, partiendo pan juntos, / por primera vez juntos en aquel país querido, / el buen pan español que no necesita mantequilla – / el campo de un verde decepcionante: / eso no era por lo que habíamos venido, esa no era nuestra necesidad”.

²²⁶ “¿Qué color podríamos decir que tienen / la tierra y la piedra que se llevaron nuestros ojos en la juventud / y que ahora vuelven con todo el dolor y la belleza / de la propia juventud perdida?”

²²⁷ Como indica Hutchinson en *The Soul that Kissed the Body* (77), este tipo de canciones solían tener un fuerte componente imaginario que rozaba en algunas ocasiones lo surreal, por lo que a veces se cantaban a modo de nana.

Bréagach” (*TSTKTB*) bebe directamente de las características de este tipo de canción e introduce una historia en la que el poeta deja volar su imaginación y se pregunta por la reencarnación al plantearse las reencarnaciones de diferentes gentes. Señala el autor en una nota al pie que este tipo de canción puede llegar a cierto grado de surrealismo, y si bien los planteamientos de este poema no llegan a ese extremo, sí que llaman la atención: “Who knows [...] an ambassador won’t / get re-born as a young/woman secretary?”, “Or every V.I.P. / a human being?” (77).²²⁸ Estas cuestiones podrían ser interpretadas tanto desde un punto de vista espiritual, si se toma el texto de forma literal, como desde un punto de vista cultural o nacional que expresa el deseo de que Irlanda renazca como un país libre. En cualquier caso, este análisis ilustra cómo Hutchinson vuelve a beber de una canción tradicional para, a partir de ella, ofrecer su versión de la misma, lo que hace de la música el eje central del poema una vez más.

La “canción de las mentiras” se refleja en otro de los poemas de Hutchinson, “Amhrán na mBréag” (*CTL* 18). Sin embargo, este poema no es más que una recopilación o traducción, como el propio poeta cuenta en las notas finales del libro,²²⁹ del autor Mícheál Mharcais Ó Conghaile, por lo que podría considerarse a “Amhrán na mBréag” como, directamente, una canción, aunque sea una adaptación o traducción de otro autor.

Los poemas analizados hasta ahora partían de una base tradicional, ya fuera en forma de baile o canción, sobre la cual Hutchinson ofrecía su interpretación y/o reinterpretación. No obstante, “The Frost is All Over” (*TFIAO* 42) también debe su título a una jiga irlandesa, aunque esa es toda la similitud con la fuente original. Mientras que la jiga plantea una serie de preguntas y sus respuestas como si de una conversación se tratara (“What would you do if the cows eat the clover? / What would I do but to set it again”),²³⁰ Hutchinson lanza un airado canto para advertir de las consecuencias de la desaparición de las lenguas autóctonas: “To kill a language is to kill a people” (42).²³¹

Además de partir de una base tradicional, los poemas analizados hasta ahora también tienen la particularidad de estar basados en canciones y bailes populares irlandeses. Llegados a este punto conviene recordar la visión multicultural de Pearse Hutchinson, ya que Hutchinson también se inspiró en canciones populares de otras culturas para escribir sus poemas. “Galician Folk-Songs” (*TFIAO* 29) presenta tres

²²⁸ “¿Quién sabe (si) [...] un embajador no se reencarnará en una joven secretaria?” y “¿O cada V.I.P. [Very Important Person o ‘Persona Muy Importante’] en un ser humano?”, respectivamente.

²²⁹ “I just lifted lines I liked from three or four examples in *Clár Amhrán Bhaile na hInse*” (58).

²³⁰ “¿Qué harías si las vacas se comieran el trébol? / Qué iba a hacer sino plantarlo de nuevo”.

²³¹ “Matar una lengua es matar a un pueblo”.

cuartetos con rima consonante procedentes de sendas canciones populares gallegas. las canciones tradicionales gallegas.²³² Por su parte, “The Poet Rides on Horseback through the Night” (*CTL*) toma su título de una pieza musical china, a la que Hutchinson pone letra mediante el poema. A través de la repetición de dos estructuras organizadas a modo de intercambio pregunta-respuesta (“Were you...?” y “Not... but...” respectivamente) con distribuciones claramente diferenciadas, el poeta deja claro que desarrolla la letra de la música, resultando el conjunto en una canción. Otro detalle que se puede apreciar en este poema y que refuerza la figura central de la música, aparte de que sea una canción en sí, es precisamente la letra de la canción, ya que hace referencia tanto a músicos:

Not flautist but flute-player
not violinist but fiddler
or, if you must,
fiddle-player (33)²³³

Como a canciones tradicionales irlandesas:

Were you when Amos Barton
struck up the Flogging Reel? Did you see
the Fiddler Doyle mount
the Black Mare of Fanad, to hear
sea-music? (33)²³⁴

“The Poet Rides on Horseback...” es, por consiguiente, un buen ejemplo del papel protagonista de la música en la obra de Hutchinson, ya que no solo es una canción, sino que es una canción con un fuerte componente musical tanto a nivel formal (la repetición de estructuras y esquemas aporta sonoridad y ritmo) como de contenido.

²³² “Galician Folk-Songs” reaparece en *Done into English* bajo el nombre de “Folksongs” (40). Su autoría, anónima, y el hecho de que sean estrofas independientes dificultan la identificación del tipo de canciones.

²³³ “No flautista, sino músico que toca la flauta / no violinista, sino violinista / o, si es necesario, / flautista”. Nótese que el castellano no reconoce las diferencias de matices entre las parejas de palabras expuestas a nivel traductológico, pues *flute-player*, *fiddler* y *fiddle-player* son empleadas en inglés en contextos de música popular o tradicional, e indican en su significado que el instrumentista se dedica a este tipo de música.

²³⁴ “¿Estabas cuando Amos Barton / empezó a tocar “The Flogging Reel”? ¿Viste / al violinista Doyle comenzar “The Black Mare of Fanad”, para escuchar / la música de los mares?”

Por último, ha de citarse el poema “Boxing the Fox” (*TFIAO*), que aunque no se basa en una canción, sí tiene una estructura que parece indicar que podría ser cantada, ya que las estrofas impares repiten el mismo texto a modo de estribillo.²³⁵

Los poemas analizados en este apartado ponen de manifiesto la importancia y la presencia de la música en la obra de Hutchinson de forma explícita y directa, haciendo del poema canción o partiendo de canciones para el desarrollo de los poemas.

4.4.2. Música como rasgo definitorio del motivo del poema

En ocasiones, un poema no se inspira en una canción popular o no es una adaptación de ella, pero el mensaje o su temática sí gira en torno a la música o presenta un vínculo con una canción. “Pibroch” (*TFIAO* 44) por ejemplo trataba de la importancia de la música para los escoceses ya que les permitía conservar sus raíces a pesar del exilio y eso se reflejaba en las diferentes estrofas, a través de las cuales se narraba que el gaitero no tenía para pagar el barco y entre todos los escoceses juntaban lo necesario para que pudiera viajar con ellos, pero no es el único caso.

At Least for a While presenta un par de poemas que encajan con la descripción anteriormente mencionada. “Shamrock and Harp” habla de los símbolos que representaban a Irlanda y los símbolos que la representan en el momento en el que Hutchinson escribe el poema:

Music and a small plant
we had for emblems once.

Better, surely,
than lion or eagle.

Now our proudest boast
is a dangerous beast of prey. (50)²³⁶

²³⁵ Se ofrece un mayor desarrollo de este poema y su estructura en el apartado “Hutchinson, el bardo moderno” (128).

²³⁶ “Música y una pequeña planta / tuvimos una vez por emblemas. / Mejores, sin duda, que un león o un águila. / Ahora nuestro mayor orgullo / es un peligroso animal de presa”.

Hutchinson defiende el arpa y el trébol como símbolos auténticos de Irlanda frente al león que representa a Inglaterra, en lo que se traduce no solo como una reivindicación de la independencia irlandesa, sino también como la reivindicación de la música como valor cultural de una nación. La música, en este caso, está presente en la temática del poema como elemento definitorio de un país, el símbolo de una nación, y Hutchinson la dota de valor al reconocerla como un emblema más acertado para representar a Irlanda que un animal.

El segundo poema de *At Least for a While* que merece ser destacado en este aspecto es “Perfection in Amsterdam and Barcelona” (17). Este poema gira en torno a la descripción de dos objetos, uno en Ámsterdam y otro en Barcelona. Su colocación, forma, material e imagen fascinan al poeta, que no duda de calificarlos de perfectos. El protagonismo de la música en este poema se debe a que uno de esos objetos que Hutchinson ve como perfectos es un libro con un violín dibujado, posiblemente un libro sobre música clásica o de partituras de violín. ¿Por qué Hutchinson considera esto perfecto? Por la descripción de los versos, parece ser que la colocación exacta, perfectamente centrada del libro y el meticuloso diseño del violín, o en otras palabras, la perfección con la que se ha colocado en el escaparate y la perfección a la hora de hacer el dibujo. Pero la elección de un libro sobre música en una tienda de música podría no ser casual. Con este objeto, Hutchinson podría estar alabando la perfección de la música, no solo como arte o vehículo de expresión, sino también como medio ideal para la transmisión de cultura e historia y perfecto exponente de la cultura de un pueblo. En cualquier caso, la música, en forma de libro con un violín dibujado, vuelve a ser elemento principal del poema.

Hutchinson vuelve a exaltar la música a través de la figura del compositor Seán Ó Riada en el poema del mismo nombre, “Ó Riada” (*TSTKTB* 55). Como se señalaba en el capítulo que asocia la música a la identificación cultural, Hutchinson transmite un mensaje de esperanza a pesar de lamentar la pérdida del compositor (87), ya que su obra sigue presente como símbolo cultural y reflejo en el que mirarse a la hora de buscar referentes culturales que sigan dando al país una conciencia y estatus propios.

“Leeds or Amsterdam” (*TSTKTB*) vuelve a ceder el protagonismo a la música, ya que son los músicos y las canciones que interpretan lo que hacen sentir a Hutchinson y sus amigos “in the heart of Ireland” (51).²³⁷ Además del papel protagonista de la música,

²³⁷ “En el corazón de Irlanda”.

se reflejan además algunas de las facetas de la música desarrolladas en capítulos anteriores: Son los irlandeses los que tocan las canciones, en una forma de mostrar su carácter alegre y festivo; las canciones que tocan son tradicionales (“The Boys of Blue Hill” y “Planxty Drury”), por lo que son también el reflejo de una cultura única, propia; y finalmente con las canciones se anima la gente, por lo que la música se muestra también como un elemento vital.

Como se puede apreciar, estos poemas no están basados en canciones tradicionales, pero de una forma u otra giran en torno a la música, otorgándole un papel protagonista. Esto refleja la importancia de la música para Hutchinson, no solo por su valor cultural, sino también como musa que le inspira.

4.4.3. Sonoridad

La sonoridad no solo está presente a nivel formal en la obra de Hutchinson. Algunos de sus poemas también versan sobre la sonoridad de algunas palabras o los sonidos de la naturaleza. Esta musicalidad de lo cotidiano llama la atención a Hutchinson y por eso le dedica una serie de poemas, al mismo tiempo que demuestra que la música está presente tanto en la cultura como en el carácter de las personas y en la vida diaria, formando parte del todo.

Hutchinson cuenta en “Music” (*TSTKTB*) cómo se queda maravillado ante la voz de una pequeña niña italiana. Lo que le llama la atención es la claridad de la voz de la niña y la sonoridad de su saludo, *ciao*:

‘Ciao’
 both *a* and *o*
 coming through clear
a
 so clear
o

 between them
 no brusque pause
 the two sounds
 descending

both letters

a blend

tho' separate (109)²³⁸

En estas dos estrofas el poeta cuenta qué es lo que le maravilla: la cadencia de las vocales y su sonoridad cristalina, atributos claramente musicales. La musicalidad de su saludo se refuerza en una de las últimas estrofas: “‘Ciao’ said I / without her music” (111).²³⁹ En ese saludo encuentra musicalidad y encuentra belleza, la belleza del sonido.

Es interesante recalcar dos elementos más de este poema. El primero de ellos son los dos últimos versos: “Each syllable as clear and kind / as that warm April sky” (111).²⁴⁰ Además de reforzado lo anteriormente expuesto, estas líneas muestran la integración de la música en lo cotidiano, ya que atribuye a la sonoridad las propiedades del cielo.

Por otra parte, Hutchinson ha escrito dos fechas al final del poema: “Milan 1988 / Rathmines 1990” (111). La primera corresponde al momento en el que lo expuesto en el poema tuvo lugar, mientras que la segunda fecha corresponde, presumiblemente, al momento en el que escribió el poema. Escribir sobre la sonoridad de aquella palabra hizo a Hutchinson recordar aquel momento: el aspecto de la niña, el entorno (“No girl or music / on any balcony / but hers alone”, 111)²⁴¹ e incluso el clima (versos anteriormente citados). Esta es una forma de expresar cómo la música evoca los tiempos pasados, pudiendo ser extrapolado a las primeras músicas y canciones que se empleaban como reglas mnemotécnicas para recordar historias y tradiciones primitivas.

“Koan” (*BMS*) sigue una línea similar al poema anterior en tanto que Hutchinson se maravilla una vez más del sonido, aunque esta vez el sonido es producido por unas cerillas que chocan con una cuchara. A raíz de las palabras de Hutchinson, se deduce que este sonido le maravilla porque es la primera vez que lo oye: “you never heard / that particular / sound before” (34).²⁴²

Otro de los poemas que ceden el protagonismo a la sonoridad, aunque en menor medida, es “Elexía do Caurel” (*CTL*), traducción de Uxío Novoneyra en la que el ulular del búho llama la atención del poeta y le lleva a reflexionar sobre sí mismo:

²³⁸ “‘Ciao’ / tanto *a* como *o* / saliendo con claridad / *a* / tan clara / *o* / entre ellas / ninguna pausa brusca / los dos sonidos / descendiendo / ambas letras / una combinación / aunque separadas”.

²³⁹ “‘Ciao’ dije yo / sin su música”.

²⁴⁰ “Cada sílaba tan clara y agradable / como aquel cielo de abril”.

²⁴¹ “Ninguna niña ni música / en ningún balcón / solo ella”.

²⁴² “Nunca has escuchado / ese particular / sonido antes”.

Owl singing in the quiet night
 [...] You and I weren't made
 to live here.
 We're both from a long way off
 and someday we'll go back there,
 where our mystery may be adjusted. (53)²⁴³

Estos poemas presentan una característica común, además de ser poemas basados en la sonoridad, y es que la propia sonoridad inspira a Hutchinson para componer sus versos. Los poemas analizados en este apartado se basan en los sonidos que escucha el poeta, esto es, en lo que su oído capta, pero también presentan un fuerte componente visual, ya que poemas como “Music” describen perfectamente el entorno e incluso las sensaciones. Son poemas, por tanto, en los que el entorno, el momento y la escena se combinan con los sentidos e iluminan al poeta, como señala Eva Bourke en su artículo “The vindicated music soaring out – Music as a Metaphor in Pearse Hutchinson’s Poetry”:

En ocasiones sucede que las escenas y eventos vistos o escuchados por casualidad se combinan en un momento brillante de iluminación sinestésica, como en la última estrofa de “A Findrum Blackbird”:

Perched acrest a lilac bush
 just inside the front gate
 black-and-yellow music
 turns a garden into a glade-scriptorium,
 brings back those pagan monks,
 and fills my deaf harmonious kitchen-window
 with yellow-and-black music. (156)²⁴⁴

²⁴³ “Moucho que cantas pra noite queda / [...] Nós non somos / para vivir eiquí. / Os dous viñemos de lonxe / e tornaremos outra vez para aló, / onde o noso misterio se acai”. Versión original.

²⁴⁴ “Encaramado a un arbusto de lilas / justo dentro de la puerta principal / música negra y amarilla / transforma un jardín en un scriptorium claro / trayendo de vuelta a esos monjes paganos / y llena la carente de armonía ventana de mi cocina / con música negra y amarilla”.

Por consiguiente, la música tiene un fuerte componente inspirador y al mismo tiempo potenciador de los sentidos, ya que las descripciones del entorno en el que Hutchinson escucha la sonoridad son muy visuales.

Nuevamente, la colección de poemas *Done into English* presenta una serie de poemas que encajan con las características mencionadas en este capítulo, lo que confirma lo hasta ahora expuesto: La música es un elemento importante para Hutchinson, por eso la hace protagonista de algunos de sus poemas, ya sea a través de canciones o aspectos relacionados con la música. El hecho de que el propio poeta recopile poemas de otras autorías que encajen con estas características no hace sino reafirmar lo aquí desarrollado. Ejemplos de esto son los poemas gallegos “The Owl” (60) y “To hear the cows grazing in the evening...” (61). Ambos poemas son traducciones de Uxío Novoneyra. El primero de ellos es el mismo poema que se analizó anteriormente con el título “Elexía do Caurel”, y el segundo una comparación entre el sonido de las vacas pastando y el fluir del agua, dos sonidos de efectos relajantes.

Los dos poemas citados se enmarcan dentro del último apartado visto, el de la música como sonoridad, pero también se encuentran ejemplos de canciones tradicionales, concretamente galaico-portuguesas. “Folksongs” (40) y “Folksong” (69), de temática religiosa y amorosa:

If you leave me, lover,
leave me something of your own:
leave me your cut-throat razor,
to cut the cabbage to the bone.

Christian doctrine, Father?
I'd get it all wrong;
but ask me for a song –
and then, by Christ, I'll answer. (40-41)²⁴⁵

Los análisis llevados a cabo en este capítulo permiten establecer la conclusión de que Hutchinson dedica una serie de poemas a la música para resaltar tanto la importancia

²⁴⁵ “Si me dejas, amor, / déjame algo tuyo: / déjame la hoja con la que cortas cuellos, / para cortar el repollo hasta su interior. / ¿Doctrina cristiana, Padre? / No la entendía; / pero pídamme una canción / y, por Cristo, contestaré”.

que tiene la música en él como en un pueblo. Esto se refleja en poemas que hablan de las sensaciones que le produce la música y mediante la adaptación o recopilación de canciones populares irlandesas y de otras culturas, en un reflejo de la visión multicultural del poeta. Y además, demuestra que la música no solo es un reflejo cultural, sino también una fuente de inspiración y disfrute.

4.5. Otros usos y referencias musicales

Los capítulos desarrollados hasta ahora han girado en torno a facetas o aspectos de la música predominantes en la obra de Hutchinson, pero también se pueden encontrar referencias musicales menores que, si bien no tienen mayor trascendencia en el mensaje o no son recurrentes y por tanto no son pilares temáticos del autor, sí muestran cierta analogía: La música, aunque sea a pequeña escala, está presente en el día a día, del mismo modo que en los poemas de Hutchinson puede desempeñar un papel importante y revelador o ser un simple detalle más meramente anecdótico.

Ya que se menciona la analogía, “Flames” (*CTL*) es un buen poema para exponer lo anteriormente expuesto, pues en él se hace precisamente una analogía entre un perro de raza setter y una persona de 30 años que baila en un bar de Ámsterdam al son de la música de un amigo de Hutchinson. Para el poeta, tanto el animal como el bailarín son dos espectáculos de gran belleza visual descrita a través de una analogía en la que se observa que la gracia de los movimientos verticales y el colorido de ambos son idénticos:

A red setter leaping
constant up and down, up-and-down,
like a big, living flame
.....
A long skinnymalink with auburn hair
loose-limbed in his mid-thirties
immaculate in a flame-coloured suit,
leaping up and down, up-and-down (21)²⁴⁶

²⁴⁶ “Un setter rojo brincando / constantemente arriba y abajo, arriba y abajo, / como una gran llama viva / Un joven delgado de pelo rojizo / y extremidades sueltas entrado en la treintena / inmaculado en un traje color llama, / brincando arriba y abajo, / arriba y abajo”.

Esta analogía se potencia con la estructura del poema, idéntica en la descripción de ambas figuras. ¿Pero qué papel tiene la música en este poema? En este caso, la música se nos presenta como la simple excusa del joven delgado (“skinnymalink”) para bailar. La única referencia que da Hutchinson es que el joven bailaba cual llama mientras su amigo Justin tocaba, por lo que no hay lugar a segundas lecturas ni a una interpretación enmarcada en alguna de las principales líneas temáticas de Hutchinson con respecto a la música, como las expuestas en capítulos previos.

El canto del búho en el silencio de la noche de “Elexía do Caurel” (CTL) cumple principalmente una función contextual que sirve como punto de partida del poema, si bien dista de ser su eje central, ya que el mensaje del poeta es su identificación con el búho, no con su canto: “You and I weren’t made / to live here” (53).²⁴⁷

En *Barnsley Main Seam* se encuentra “Pulcherrima Paradigmata”, donde el verso que abre el poema dice “The sopranos are hard men” (46).²⁴⁸ Esta frase, escrita en una calle, caracteriza a un colectivo musical, si bien es la única alusión que se hace a la música dentro del poema y es una referencia meramente descriptiva.

Watching the Morning Grow presenta un par de poemas donde la música se presenta como un elemento más de la historia del poema, sin un peso temático concreto. En “Ireland 1970 Bolivia Year of Our Lords the Colonels Glasses Glinting” Hutchinson realiza una especie de resumen de lo que vivió en 1970 y dedica la tercera estrofa a aspectos musicales:

Green lizard. Red seaweed.
A man in prison
freed us with his music.
We sprang to Farandouri.
[...] We played the tenora
and the penny-whistle. (24)²⁴⁹

Como se puede apreciar, esta estrofa no es más que una enumeración de las diferentes vivencias del autor, que se suman a otras descritas en otras estrofas como son

²⁴⁷ “Tú y yo no estamos hechos / para vivir aquí”.

²⁴⁸ “Las sopranos son hombres duros”.

²⁴⁹ “Lagarto verde. Alga roja. / Un hombre en prisión / nos liberó con su música. / Saltamos con Farandouri. / [...] Tocamos la tenora / y el penny-whistle”.

los viajes realizados en la primera estrofa (“We’ve been / to Amadora, Pnom-Penh, / Baggot Street Bridge, Athy”, 24)²⁵⁰ o la gente que han conocido (“We’ve met men / who beat or even escaped / evil – even vengeance”, 25)²⁵¹ y lo que han vivido (“We’ve hungered, murdered, worked”, 25)²⁵² en la cuarta estrofa. Así pues, aunque aquí la música tampoco presenta una fuerte carga temática, sí se aprecia como un elemento presente en el día a día y en la vida de Hutchinson.

Por su parte, “I stole a march and you stole a coaster; black to a bright room” muestra a Hutchinson declarándose a otra persona a través de metáforas como “I felt you were a finger / I felt I was a nail” (32).²⁵³ La música en este caso aparece como un elemento metafórico más con el que Hutchinson enfatiza su relación con la otra persona:

I knew you were a dancer,
I hoped I was the dance:
if I keep on like this I’ll end up
reading “True Romance”. (32)²⁵⁴

“To bring Posada back from the Grave” (*TFIAO*) y “Clearing” (*TFIAO*) son dos poemas más que contienen sendas referencias musicales. En el primero, el poeta se declara de nuevo, pero al contrario que en “I stole a march...”, la declaración no se realiza mediante complementarios, sino opuestos o contrastes. Uno de estos contrastes es el de “When a skeleton / falls in love / with a corduroy dancer” (20).²⁵⁵ La figura de la “bailarina de pana” no es una figura aislada, ya que Hutchinson la emplea en algún poema más como “All the Old Gems” (*TFIAO*): “Corduroy dancer / corpo delgado / at a basement party” (17).²⁵⁶

En cuanto a “Clearing”, el poema enumera una lista de recuerdos y situaciones que Hutchinson atribuye en forma de apelativos a la persona a la que se dirige (“Not mine but yours / not mine but your own”, 21).²⁵⁷ Entre esas atribuciones está la de su boca, que a su vez identifica con la música: “My mouth-music” (21). De nuevo, la música figura

²⁵⁰ “Estuvimos / en Amadora, Pnom-Penh, / Baggot Street Bridge, Athy”.

²⁵¹ “Hemos conocido hombres / que vencieron o incluso huyeron / del mal – incluso la venganza”.

²⁵² “Hemos pasado hambre, asesinado, trabajado”.

²⁵³ “Sentí que eras un dedo / sentí que era una uña”.

²⁵⁴ “Sabía que eras una bailarina, / yo esperaba ser el baile: / si sigo así acabaré / leyendo “True Romance””.

²⁵⁵ “Cuando un esqueleto / se enamora / de una bailarina de pana”.

²⁵⁶ “Bailarina de pana / cuerpo delgado / en una fiesta en un sótano”.

²⁵⁷ “No más sino tuyas / no más sino tuyas propias”.

entre una serie de recuerdos como el sol de una mañana de verano (“my early morning summer sun”, 21), sus aceitunas (“my read earth my black olives”, 21) o el cabello de la otra persona (“my dear dark head”, 21). Esto pone de manifiesto una vez más la cotidianidad de la música, un aspecto más de su vida.

Finalmente, *At Least for a While* nos ofrece una serie de poemas en los que la música presenta un papel secundario. El primero de ellos es “A Man Goes for a Walk; Runs the Gauntlet; and Finds Beauty”. Este poema narra una visita de Hutchinson a Rotterdam y su encuentro con seis trabajadores en una calle, así como las impresiones que le causan. La incomodidad del encuentro contrasta con la tranquilidad de la calle a la que llega tras pasar la calle de los trabajadores, donde el silencio reconforta al poeta. Hutchinson identifica este silencio con la música:

A blessedly, blissfully empty street
empty of Men:
of Menace.
Filled with Mercy, that Music,
filled with Freedom. (13)²⁵⁸

El papel que cumple la música en este caso es, pues, el de elemento liberador y reconfortante.

“Cockney” introduce al inicio del poema a un bailarín de ballet del *East End* londinense,²⁵⁹ si bien la intención de Hutchinson con el poema es la de mostrar su defensa del gaélico, “listening / to me fighting rings round me / in defence of Irish Gaelic” (29),²⁶⁰ y la reivindicación de este idioma a través de la frase que dice el bailarín al escuchar la discusión: “It’s a language, innit?” (29).²⁶¹ Por consiguiente, la música sirve para mostrar la profesión de uno de los personajes y carece de peso narrativo o significativo.

Otro de los poemas que cuenta con un elemento musical anecdótico es “The Three-Cornered Hat” (*ALFAW* 33), cuyo título no guarda relación alguna con la obra de Pedro Antonio de Alarcón, sino que hace referencia al tricornio del Guardia Civil que se sienta junto a Hutchinson en el texto.

²⁵⁸ “Una calle bendita y dichosamente vacía / sin Hombres: / sin amenazas. / Llena de Piedad, esa Música, / llena de Libertad”.

²⁵⁹ El *East End* es una zona del Este de Londres cuyos habitantes reciben el nombre de *Cockneys*.

²⁶⁰ “Escuchando / cómo me dejaba los anillos / en defensa del gaélico”.

²⁶¹ “Es una lengua, ¿no?”

Por último, “After Louis Bertrand” (*ALFAW*) adapta unas líneas de la obra *Gaspard de la Nuit* del mismo autor²⁶² y, a diferencia de los poemas vistos hasta ahora, la música vuelve a cobrar un papel protagonista, si bien con unas connotaciones diferentes a las analizadas hasta el momento. Este poema describe una escena: una joven tocando un arpa y un hombre rezando de rodillas:

Among the orange-trees
a young girl
drest in white
playing
a harp
and an old man
drest in black
praying
on his knees
among the orange-tress (61)²⁶³

La música, presente a través del instrumento, adquiere cierto significado místico y religioso, al encontrarse el hombre rezando de rodillas. Se desconoce si se arrodilla ante la música o si la música acompaña los rezos, pero en cualquier caso, el cariz religioso está presente.

En este breve capítulo se han mostrado aquellos poemas en los que la música está presente, aunque de una forma discreta y sin ser el elemento central del poema, ya sea a nivel temático o interpretativo. En poemas como “After Louis Bertrand” sí presenta cierto peso, pero el sentido y significado no va más allá del que tiene en ese poema y no se puede considerar una línea recurrente en la poesía de Hutchinson, más bien un caso aislado. De esta forma, los poemas aquí presentados reflejan cómo la música puede estar presente en la poesía en un segundo plano o de una forma no tan destacada como cuando se escribe sobre ella o se produce a través de recursos formales. Su presencia en un plano más discreto no es, sin embargo, menos significativa, pues incide en el valor de la música como un elemento más no solo en la vida del poeta, sino también en su proceso creativo.

²⁶² Louis Bertrand (1866 – 1941), novelista, historiador y ensayista francés.

²⁶³ “Entre los naranjos / una chica joven / vestida de blanco / tocando / un arpa / y un hombre mayor / vestido de negro / rezando / de rodillas / entre los naranjos”.

4.6. Hutchinson, el bardo moderno

Como se señalaba al final del apartado sobre la música como protagonista del poema,²⁶⁴ Hutchinson muestra un gran respeto por las diferentes culturas y tradiciones al presentar canciones tradicionales o partir de ellas para desarrollar su poesía, en lo que se considera una forma de continuar y renovar esos valores culturales. Desde este punto de vista, no es descabellado considerar a Hutchinson un bardo moderno que narra las canciones tradicionales o las reinterpreta para mantener viva la historia y el folklore de un país.

Done into English es buena prueba de ello. Esta colección recopila una serie de poemas, cantigas y cancioneros de diversos lugares y autores, algunos de ellos ya escritos en la Edad Media, como pueden ser las cantigas galaico-portuguesas. Precisamente este tipo de cantigas eran interpretadas por trovadores o juglares, que se servían de la música para acompañar a su voz. Al plasmar este tipo de poesía en el libro, Hutchinson recoge la tradición de trovadores como Pero Meogo, Joan Zorro, Martín Códax o el Rey Dinís de Portugal para interpretar de manera escrita sus obras al mismo tiempo que transmite y mantiene vigente la tradición cultural de la tierra. La diversa procedencia de estos poemas refleja, además, el enfoque y la visión europeísta de Hutchinson, ya que junto a los poemas galaico-portugueses se encuentran poemas españoles, italianos, franceses, holandeses y, por supuesto, irlandeses.

A través de la publicación de estos poemas (las fuentes originales), la faceta de Hutchinson como bardo moderno es clara. Sin embargo, también se puede considerar a Hutchinson un bardo en tanto que también parte de las fuentes originales para desarrollar sus propios poemas, como se ha visto en el apartado dedicado a la música como eje central del poema.²⁶⁵ “Amhrán Bréagach” (*TSTKTB* 77) se escribe a partir de las características de las llamadas *songs of lies*, que narran situaciones fantásticas. En este sentido, Hutchinson se revela como bardo que compone un tipo de canción y la interpreta a través de la escritura. De la misma manera, “The Kid on the Mountain” (*CTL*) parte de un tipo de danza tradicional y, si bien no presenta el patrón propio de una canción con sus estrofas y estribillo que se repite, sí presenta rimas y paralelismos que aportan ritmo y musicalidad, a lo que hay que sumar la repetición de palabras para dotar a los versos de sonoridad:

²⁶⁴ Página 120.

²⁶⁵ Página 110.

Warmth

not heat:

warmth built by human hands for the heat to warm,

and for the centuries of eyes, our eyes,

to warm their hands at,

to warm our speaking hearts at. (15)²⁶⁶

Nuevamente, Hutchinson ejerce de bardo y compositor que pone su prosa al servicio de un baile para convertirlo en canción, aprovechando recursos formales para tal efecto. Esta situación se repetirá una vez más en “The Poet Rides on Horseback through the Night” (*CTL*) donde el poeta vuelve a poner letra a una canción tradicional china y establece ritmos a partir de repeticiones estructurales (*Not... but... / Were you there when...?*) y la colocación espacial de las estrofas mediante la indentación de las estrofas pares para dotarlas de un ritmo y pausas propias:

Were you there when Militrissa Kirbityevna

lilted

Welcome-home-dear-husband-however-drunk-you-be

for Koba on his keeping, little knowing...

Not America but – some smaller, better name.

Such size may never learn

any small, beautiful name.

But even they might lose their name

when they ride the last big aeroplane,

so not America but Las

Americas. (34)²⁶⁷

²⁶⁶ “Calidez / no calor: / calidez hecha por manos humanas para que el calor dé calidez, / y para que los siglos de los ojos, nuestros ojos, / calienten sus manos, / calienten nuestros corazones parlantes”.

²⁶⁷ “¿Estabas allí cuando Militrissa Kirbityevna / entonó un / “Bienvenido-a-casa-querido-marido-da-igual-lo-borracho-que-estés” / a Koba en su refugio, sin apenas saber...? / No América sino – algún otro nombre más pequeño, mejor. / Tal tamaño puede que nunca aprenda / un nombre pequeño y bonito. / Aunque puede que incluso pierdan su nombre / cuando monten en el último gran avión, así que no América sino Las / Américas”.

Así mismo, incluir las “Galician Folk-Songs” en *The Frost is All Over* (29) es otro ejemplo de la faceta del poeta como bardo multicultural, al incluir canciones populares gallegas.

Por último, conviene destacar el poema “Boxing the Fox” (*TFIAO*), al que ya se ha hecho referencia antes, ya que presenta la misma estructura que una canción. Este poema presenta cinco estrofas, de las cuales, la primera es un estribillo que se repite en las estrofas impares:

We rode the canals
 we steered the locks
 we may have caught scabies
 but never the pox
 we were happy just cruising
 and boxing the fox
 cruising the rivers of Dublin and
 foxing the cops
 some of the *time*
 some of the time
 cruising the rivers and
 boxing the fox (12)²⁶⁸

Nótese en el estribillo que los versos riman fonéticamente en un esquema *-a-a* y que los versos pares están dispuestos de una forma diferente a los impares, además de la colocación y la cursiva de los versos que dicen “some of the time”. Esto potencia la musicalidad del poema y establece ritmos y sonoridades que, junto a las estrofas que sirven de estribillo, refuerzan la idea de “Boxing the Fox” como una canción.

Lo expuesto hasta ahora en este capítulo ha revelado a Pearse Hutchinson como un bardo multicultural que recoge la tradición para entonar los cantos de diversas tierras. No obstante, Hutchinson se rebela como bardo irlandés por derecho propio si se tiene en cuenta un tipo de cancionero irlandés popular, las llamadas *caoineadh songs*. Del gaélico

²⁶⁸ “Cruzamos los canales / giramos los cierres / quizás cogimos la sarna / pero nunca sífilis / éramos felices yendo de juerga / y robando fruta de la huerta / cruzando a velocidad constante por los ríos de Dublín y / engañando a la policía / de vez en cuando / de vez en cuando / cruzando a velocidad constante los ríos y robando fruta de la huerta”.

caoineadh (“lamento”), este tipo de canción expresaba el dolor del cantante ante determinadas situaciones, como por ejemplo el exilio de Irlanda por razones políticas o económicas (temática del poema “Pibroch”, ya desarrollado en varios capítulos). Hutchinson beberá de este tipo de canciones para componer y expresar su lamento a través de la indignación y la crítica de tres aspectos de Irlanda: La situación del país, su dependencia de Inglaterra y el papel del gaélico. Estos tres aspectos estarán muy presentes en *The Soul that Kissed the Body*, libro que muestra al Hutchinson más crítico con Irlanda y en el que mejor se refleja esa faceta de bardo moderno.

La situación de Irlanda será una de las temáticas recurrentes del bardo Hutchinson. Ya sea mediante la ironía o la descripción de la cruda realidad, el poeta no permanece impasible ante las desgracias de su tierra. La ironía está presente en “Advert” (*TSTKTB*), donde Hutchinson aboga por poner un anuncio en un periódico para quejarse de su mal, el de pertenecer a un pueblo y una tierra sin color ni carácter: “saying I belong to the grey race / from a tired edge of tired Europe” (25).²⁶⁹ Esta metáfora, que critica la pérdida de los colores nacionales, tiene un doble sentido. Por un lado, Irlanda estuvo bajo dominio inglés durante siglos, lo que le llevó a perder el simbolismo de su bandera, que aboga por la unión del pueblo independientemente de su origen, credo o religión,²⁷⁰ al mismo tiempo que refleja también una pérdida de los valores culturales y tradicionales. Por otra parte, Hutchinson también podría hacer referencia al carácter del pueblo irlandés en aquella época (el poema está fechado en 1957), gris por la falta de carácter y la opresión a la que se había visto sometido hasta la independencia. Resulta irónico, y hasta cómico, que Hutchinson vea esto como un mal para el que solicita una solución en forma de ungüentos y no algo más drástico.

A pesar de la ironía, la cruda realidad será el vehículo recurrente de las críticas de Hutchinson respecto al país. “Small-Famine Diary” (*TSTKTB*) refleja la situación de pobreza que pasó el país y hace referencia a la *small-famine* o Hambruna irlandesa de 1879.²⁷¹ El poeta transmite la sensación de escasez y la lamentable situación del país a través de estrofas que muestran que la elección de un producto o alimento implica la

²⁶⁹ “Diciendo que pertenezco a la raza gris / del extremo desgastado de la desgastada Europa”.

²⁷⁰ La bandera tricolor irlandesa, adoptada en 1919, consta de los colores verde, blanco y naranja. El color verde representa a los católicos / republicanos, el naranja a los protestantes / seguidores del rey Guillermo III de la casa de Orange y el blanco la paz entre ambos.

²⁷¹ La Hambruna irlandesa de 1879 fue la tercera y última que sufrió Irlanda. Si bien los índices de mortandad que causó fueron los más bajos de las tres Hambrunas irlandesas, provocó una gran escasez de alimentos y un éxodo masivo del campo a la ciudad. Los progresos de la época, como el ferrocarril, ayudaron a paliar el suceso en cuestión de meses.

renuncia a otro que anteriormente le solía acompañar, como se muestra en la primera estrofa:

Bread but no butter
or butter but no bread.
Tea without sugar
or sugar with no tea.
Meat without salt
Or salt without meat. (69)²⁷²

Esta crisis social no solo se refleja en la escasez de productos, sino en los sucesos acontecidos. La muerte de gente inocente y la intolerancia también generan el rechazo de Hutchinson, como se aprecia en “The Lie of Fear” y “The Right to Love” (*TSTKTB* y *BMS* respectivamente). Y es precisamente en “The Lie of Fear” donde el poeta reconoce no tener reparos en ser crítico con su nación cuando hay motivos:

Too sharp or fierce don't scourge me,
Gaelic nation I love and need, for speaking
sharp and fierce against
lies in the tribe's code – (91)²⁷³

Esos motivos son, en este poema, las excusas que se argumentan para justificar terribles actos y que lo que realmente esconden es el miedo. Miedo a la libertad sexual, como muestra la tercera estrofa, en la que Hutchinson denuncia la muerte de un joven por ser presuntamente homosexual: “he got beaten to death because / they thought he liked men more than women” (91).²⁷⁴ Miedo al amor libre y sin barreras, como muestra la segunda estrofa, en la que se denuncia la muerte de una chica y su hijo ya que se consideraba pecado “tener un hijo sin seguir el código de la tribu” (91). Se desconoce el motivo de esa justificación, podría ser un hijo concebido fuera o antes del matrimonio o podría ser fruto de una relación entre dos personas de diferente religión o nacionalidad

²⁷² “Pan sin mantequilla/o mantequilla sin pan. / Té sin azúcar / o azúcar sin té. / Carne sin sal / o sal sin carne”.

²⁷³ “[Ser] Demasiado mordaz o fiero no me duele, / nación Gaélica a la que amo y necesito, cuando denuncio / de forma mordaz y con fiereza / las mentiras en el código de la tribu —”

²⁷⁴ “Fue apaleado hasta la muerte porque / pensaron que le gustaban más los hombres que las mujeres”.

(una irlandesa y un inglés, por ejemplo), pero en cualquier caso oculta el miedo. Y es que estos dos sucesos no son sino la prueba de que la nación que Hutchinson ama y necesita actúa violentamente por miedo a la verdad y al progreso, que llevan a la libertad. Miedo al aperturismo, a la modernidad y al derecho de una sociedad por ser actual.

La relación entre una irlandesa y un inglés, una de las posibles causas de la muerte de la joven del poema anterior, es el eje central del poema “The Right to Love”, en el que el poeta denuncia que dos personas de diferentes nacionalidades no puedan vivir su amor, siendo además la joven irlandesa humillada y amenazada por ello, como se observa en los versos “The freedom-fighters / tarred-and-feathered her” (13)²⁷⁵ y “The freedom-fighters said it was / their business, called her a risk, a threat” (13).²⁷⁶ Las mujeres también tienen derecho a amar, como defiende en el verso “wee girls have a right to love” (13).

Tanto “The Lie of Fear” como “The Right to Love” no solo denuncian la intolerancia y los terribles sucesos que ocurren en Irlanda. Son también una crítica al conservadurismo y el extremismo de algunos sectores de la sociedad irlandesa, que impiden el progreso y coartan las libertades de su gente. Pero el conservadurismo e inmovilismo de parte de la sociedad irlandesa no son los únicos motivos de indignación del poeta con respecto a Irlanda. La situación del idioma gaélico también indigna a Hutchinson y así lo expresa en una serie de poemas, en los que critica el desplazamiento que está sufriendo y el riesgo que ello conlleva.

La crítica del desplazamiento que sufre el gaélico se presenta a través del desplazamiento que sufren los topónimos de las regiones, como se puede percibir en “Affection” (CTL) y “Achnasheen” (TFIAO). “Affection” expresa el malestar por el cambio de los topónimos a través de la personificación de dos lugares, que cuentan cómo han perdido el significado de sus nombres debido a la adaptación fonética invasora:

Once my name was Clais an Mhictíre
 Wolf Hollow
 but calling me out of my name they miscalled me
 Clashavictory

 But the ignorant invaders calling me out of my name
 their tongues bloated with conquest

²⁷⁵ “Los defensores de la libertad / la llenaron de alquitrán y plumas”.

²⁷⁶ “Los defensores de la libertad dijeron / que era asunto suyo, le dijeron que era un riesgo, una amenaza”.

reduced Beig-Éire
to Beggary Island (36)²⁷⁷

La crítica en estas estrofas es doble: el rechazo a los invasores, que como se dice en otros versos, masacraron la tierra y sus seres vivos y además han desvirtuado el nombre de las tierras, lo que provoca la desaparición de la cultura, la historia local, y la pérdida de una de las características de los lugares, sus nombres, lo que significa la pérdida del *sense of place*.

En cuanto a “Achnasheen”, el primer verso del poema, “You’d miss the Gaelic from the placenames” (40),²⁷⁸ evoca la añoranza de los tiempos pasados en los que los topónimos conservaban su origen gaélico, pero al mismo tiempo avisa de la situación que se está viviendo y del riesgo de que el gaélico desaparezca, enterrado por el inglés. El propio pueblo que da nombre al poema²⁷⁹ no conserva su nombre original, Achad-Na-Sine, del gaélico escocés “Campo de las tormentas”.

El aviso del primer verso se confirma en estrofas posteriores, donde la llegada al Ulster (región irlandesa bajo soberanía inglesa) pone de manifiesto que los nombres gaélicos han sido sustituidos por sus correspondientes en inglés. Es entonces cuando Hutchinson lanza su crítica más dura:

Thae Gaelic names beating their wings madly
behind the mad cage of English;
the new names half the time transparent, but half the time
silent as the grave
English would bury Irish in. (40)²⁸⁰

Si bien algunos topónimos respetan la etimología original o no se desvía demasiado de ella (“half the time transparent”), otros eliminan cualquier rastro de gaélico (“half of the time silent”), lo que para Hutchinson supone no solo silenciar una lengua, sino enterrarla y condenarla a la extinción, ya que desaparece su uso, así como su valor

²⁷⁷ Ver nota 160.

²⁷⁸ “Echarías de menos el gaélico de los topónimos”.

²⁷⁹ Achnasheen, Ross-Hire (Highlands), Escocia.

²⁸⁰ “Los nombres gaélicos batiendo sus alas locamente / tras la loca jaula del inglés; / los nuevos nombres la mitad del tiempo transparentes, y la otra mitad del tiempo / silenciosos como la tumba / en la que el inglés enterró al irlandés”.

cultural, haciendo valer el verso con el que empieza “The Frost is All Over” (*TFIAO*): “To kill a language is to kill a people” (42).²⁸¹ No obstante, a pesar de esta dura crítica, Hutchinson guarda un halo de esperanza al ver que la montaña Beinn Ailleagan²⁸² conserva su nombre original y que la gente se refiere a ella con la toponimia gaélica incluso en tierras inglesas, consideradas las invasoras (“like the jewel of the Gaelic tongue / that old men and young women keep shining and singing / all over the Catholic islands and the Calvinist islands”, 41),²⁸³ lo que le hace expresar en la última estrofa el deseo de que haya libertad para que el gaélico vuelva a estar presente:

And will the black sticks of the devil, Eoghan,
 ever pipe us into heaven at last –
 as one night down the torchlit streets of Áth Dara –
 into a heaven of freedom to give
 things back
 their true names? (41)²⁸⁴

Mientras que Hutchinson se muestra esperanzado en el poema anterior, “The Frost is All Over” es mucho más crudo. El primer verso es una declaración de intenciones y una advertencia furibunda: “To kill a language is to kill a people” (42). A partir de aquí, el poeta quiere que el lector abra los ojos y sea consciente de la situación de riesgo en la que se encuentra el irlandés y, desde un punto de vista más amplio, las lenguas minoritarias. Para ello pone el ejemplo de los aztecas, que arrasaban culturalmente a sus víctimas, y los normandos, analogía que se extrapola a la opresión inglesa sobre Irlanda. Árboles y monedas foráneas, correcciones de la lengua... para Hutchinson son solo las caras de un mismo dado, el dado de la opresión oculta bajo el ánimo de hacer prosperar a la nación: “They love / our brogue so much they give us guns to kill / ourselves, our language, and all other gooks” (42).²⁸⁵ Junto a estas críticas se suceden otras, en lo que se traduce como el malestar del poeta ante la preocupante situación del gaélico. “To kill a

²⁸¹ “Matar una lengua es matar a un pueblo”.

²⁸² Beinn Ailleagan (“La montaña enjoyada”), Torridon (Highlands), Escocia.

²⁸³ “Como la joya de la lengua gaélica / que hombres mayores y mujeres jóvenes mantienen brillando y cantando / a lo largo de las islas católicas y las islas calvinistas”.

²⁸⁴ “¿Nos llevarán las gaitas del diablo, Eoghan, / finalmente al cielo – / como una noche en las calles iluminadas por antorchas de Áth Dara – / a un cielo con la libertad para devolver / a las cosas / sus verdaderos nombres?”

²⁸⁵ “Le encanta / tanto nuestro acento que nos dan pistolas para matarnos / los unos a los otros, [matar] nuestra lengua, y todas las demás mierdas”.

language is to kill one's self" (43),²⁸⁶ dice Hutchinson para cerrar el poema. Es un último aviso con el fin de hacer reflexionar a la gente, para provocar el cambio a nivel individual y a partir de ahí a nivel colectivo.

El uso de palabras con connotaciones negativas como *kill* ("matar"), *nightmare* ("pesadilla"), *guns* ("pistolas"), *dies* ("muere"), *bitten* ("mordido") o *insects* ("insectos") refuerza el aspecto crítico y la delicadeza de la situación del irlandés. Con ellas, Hutchinson busca impactar al lector al mismo tiempo que expresa su malestar y el peligro al que se expone la lengua. La combinación de vocabulario, imágenes y símiles dotan al poema de un espíritu crítico y ácido que transmite fielmente los sentimientos del poeta ante tales circunstancias.

Esta constricción del gaélico también está presente en un poema introspectivo titulado "Half-Truth" (*TSTKTB*), donde Hutchinson reconoce que su interés por el gaélico disminuyó durante unos años:

I saw my tongue and the tongue of Usheen
ruined by the tongue itself;
and me, withering, canonizing myself,
among the lies and the false generations. (21)²⁸⁷

Esta estrofa, que también podría hacer referencia a la discriminación del gaélico por parte del pueblo irlandés, muestra cómo Hutchinson reconoce no haber predicado con el ejemplo y dejar de lado el gaélico, si bien en la segunda mitad del poema cuenta cómo redescubre el gaélico, hecho al que también hace referencia en la introducción:

Clear to me – sudden miracle –
our forebears didn't eat stars;
nor were they the saints those false apostles fancied,
nor the madmen you'd think from feigned madness.

²⁸⁶ "Matar una lengua es matarse a uno mismo".

²⁸⁷ "Vi mi lengua y la lengua de Usheen / arruinadas por la propia lengua; / y yo, marchitándome, canonizándome a mí mismo, / entre las mentiras y las falsas generaciones".

In other words, Gaelic too was the real world, a liberating world, mine But vastly different, far more different from the Anglophone world than even French or Spanish. (15)²⁸⁸

Es un poema, por tanto, con un doble mensaje: siente haber discriminado el gaélico como se discriminó en Irlanda, pero al mismo tiempo busca que la gente reconozca y admita esta discriminación para despertar su conciencia y que redescubra el idioma.

La discriminación del gaélico enlaza con el tercer caballo de batalla de Hutchinson, y es que el gaélico se ve discriminado por el inglés, reflejando así la opresión de Irlanda y Escocia por parte de Inglaterra. Esta opresión será tratada por Hutchinson mediante símbolos, a través de imágenes como las banderas de los países o la representación de las naciones en forma de islas.

“An Island or Two” (*TSTKTB*) es un título indicativo de la temática del poema, que plantea la existencia de “una isla o dos” y cuestiona si Irlanda forma un conjunto con Gran Bretaña, constituyendo ambas una única isla, o si por el contrario es una isla independiente. Si bien estas dos islas podrían también considerarse Irlanda e Irlanda del Norte, ya que Hutchinson se refiere a ellas como “two hands / of one body” (61),²⁸⁹ la analogía sigue siendo válida, entendiendo por cuerpo único las islas británicas. Si se acepta esta analogía como tal, se entiende que el poeta también se refiera a las islas como “un alma con un cuerpo extraño”, un alma gaélica en un cuerpo inglés que siente como ajeno, impropio. Esta es la forma que tiene Hutchinson de decir que la naturaleza gaélica es libre e independiente, ajena al control inglés, y que se encuentra en una situación forzada. Por ello, el poeta dice en los tres últimos versos que las islas han sido o serán destruidas:

Those islands got destroyed
or will be soon:
all three. (61)²⁹⁰

²⁸⁸ “Lo vi claro – milagro repentino – / nuestros antepasados no comían estrellas; / ni eran los santos que esos falsos apóstoles deseaban, / ni los locos que esperarías de aquella locura fingida. / En otras palabras, el gaélico también era el mundo real, un mundo liberador, mío. Pero tremendamente diferente, muchísimo más diferente del mundo anglófono que incluso el francés o el español”.

²⁸⁹ “Dos manos / de un [mismo] cuerpo”.

²⁹⁰ “Esas islas fueron destruidas / o lo serán pronto: / las tres”.

Esta es una forma de decir que esta situación no aguantará eternamente y acabará previsiblemente de una forma poco agradable, quizás con una rebelión, que sería la declaración de independencia de Irlanda en el caso de que se interprete que las islas ya han sido destruidas. No se ha de descartar que la destrucción de las islas haga referencia a una destrucción cultural que acabe con diversos aspectos culturales de Irlanda, como la lengua o la toponimia. Por último, llama la atención el último verso, en el que las islas ya no son dos, sino tres, probablemente porque el poeta independice a los tres países que conforman la *Union Jack*: Inglaterra, Escocia e Irlanda. Aún así, la destrucción de las islas es una simbología que indica que las situaciones opresoras o de gobierno de un país por parte de otro no son algo positivo y tiene efectos perjudiciales para ambas partes, desde la destrucción de valores culturales al descontento o la inestabilidad social.

“Shamrock and Harp” (*ALFAW* 50) se sirve de los escudos de las naciones para expresar el rechazo al gobierno inglés.²⁹¹ Este poema supone una crítica muy acertada e inteligente a la par que mordaz, ya que Hutchinson se queja de la sustitución de los símbolos irlandeses por los ingleses al exponer de forma clara cómo los valores culturales e identitarios, la música y el trébol (la tierra), han sido desplazados y sustituidos por “peligrosas bestias de caza”, en referencia a los leones del escudo inglés. El poeta considera mejores los símbolos verdaderos de Irlanda, no solo porque son representativos del país, sino porque los leones ingleses representan también la bestia inglesa que domina al país.

La bandera con el escudo inglés vuelve a hacer acto de presencia en “Flag” (*TSTKTB*), donde el poeta vuelve a mostrar el rechazo que le supone verla en un coche patrulla irlandés:

Twice perhaps in a month
our eyes were hurt
by the red lions rampant
over the guards of our peace,
over an exhausted flag of hope. (101)²⁹²

²⁹¹ El poema puede leerse en la página 115.

²⁹² “Quizás dos veces al mes / nuestros ojos eran dañados / por los rampantes leones rojos / sobre los guardias de nuestra paz, / sobre una exhausta bandera de esperanza”.

Esto no es lo único que molesta a Hutchinson. En la primera estrofa del poema indica que los coches con la bandera inglesa tienen su propio aparcamiento (“in their own car-park”, 101), justo bajo la bandera nacional, un reflejo de la ocupación inglesa en tierras irlandesas y de lo que considera los colores de la libertad traicionada, “the colours of freedom betrayed” (101), la presencia (y por tanto, control) de Inglaterra en Irlanda.

“Flag” muestra la cotidianeidad de la opresión, la convivencia con la otra cara de la realidad, la falsa imagen de libertad y la aparente normalidad con respecto a Inglaterra. Hutchinson también muestra esta imagen en el marco de la convulsa ciudad de Belfast en “A Memory of Belfast in 1974” (BMS), en una época en la que una facción del IRA combatía en las calles contra el ejército británico. Las imágenes tranquilas, como las de los niños jugando en la hierba o la mañana soleada, contrastan con la fuerte presencia militar, representada por los soldados y los helicópteros que sobrevuelan el cielo. Este tipo de contrastes se llegan a presentar hasta en la misma estrofa y crean fuertes opuestos:

Later we sat drinking beer in the back garden.
The helicopters with their ugly blurting
only attacked the blue sky
every fifteen minutes,
but at times they came quite low. (12)²⁹³

La presencia militar a la que hace referencia el poema es británica, como se aprecia en los versos “I can’t go for a walk on a Sunday morning / without being stopped by a British soldier” (11).²⁹⁴ Señalar a los británicos como las fuerzas armadas que incomodan refleja el rechazo que provocan en Hutchinson, probablemente debido a que el poeta abogaba por la independencia cultural y política de Irlanda de Norte con respecto a Inglaterra. Este rechazo, ya no solo al dominio inglés sino también a la dureza del día a día, se refuerza con el vocabulario, pues se emplean términos bélicos como *imperial-metal contraption* (“artilugio de metal imperial”), *bleeding* (“sangrando”), *menace* (“amenaza”) o *barb the wire* (“colocar espinas a los alambres”).

Como se ha visto en estos últimos poemas, Hutchinson cultiva una temática que se podría enmarcar dentro de las *caoineadh songs*: no es un lamento lastimero sobre Irlanda, sino

²⁹³ “Más tarde nos sentamos a beber cerveza en el jardín de atrás. / Los helicópteros con sus horribles gritos / solo atacaban el cielo azul / cada quince minutos, / aunque a veces llegaban discretamente”.

²⁹⁴ “No puedo salir a dar un paseo un domingo por la mañana / sin ser parado por un soldado británico”.

un lamento crítico, indignado por la situación del país y su cultura. De esta forma, el poeta “actualiza” este tipo de canciones tradicionales, renovándolas a pesar de conservar y respetar sus valores tradicionales. Además, Hutchinson parte de canciones tradicionales para elaborar ofrecer su reinterpretación, y también recopila cancioneros tradicionales de diversas culturas, como la gallega. Es por estos motivos que Hutchinson podría ser considerado un bardo moderno, transmisor de la tradición pero al mismo tiempo renovador de amplio espectro y visión europeísta.

5. Música y forma

La poesía presenta ciertos elementos que indican el tono de los poemas, como las connotaciones o las imágenes, pero también hay otros elementos como la rima, la métrica o el ritmo, que dotan al poema de un elemento musical. También ha de tenerse en cuenta que el poeta escoge las palabras no solo por su significado, sino también por su sonido. Como afirma Paul P. Reuben en “Elements of Poetry – A Brief Introduction”: “La música verbal es una de las fuentes importantes que permite al poeta hacer algo más que transmitir mera información”. En el caso de Pearse Hutchinson, la música verbal desempeña un papel importante por dos motivos. El primero es que el poeta busca dotar de sonoridad y musicalidad a sus poemas, reflejándolas tanto a través de rimas y métrica como incluyendo frases y palabras en diferentes idiomas. Esto dota de melodía a los versos. En segundo lugar, Hutchinson utilizará elementos culturales como canciones tradicionales para desarrollar sus poemas, por lo que la sonoridad de las palabras le permitirá interpretar en verso la música de su tierra.

Debido a que uno de los objetos de estudio de esta investigación es analizar el impacto de la música en la poesía de Pearse Hutchinson, y no la musicalidad de todas sus obras, los poemas seleccionados para este capítulo han sido aquellos en los que la presencia de aspectos sonoros fue claramente apreciable en una primera lectura. No todos los poemas de Hutchinson constan de elementos que ofrezcan sonoridad por razones como estar escritos en prosa o ser muy breves. Este tipo de poemas no aportan conclusiones a esta línea de investigación y por ese motivo han sido descartados a favor de otros cuyo análisis, por la presencia de elementos musicales, permiten determinar el alcance de la música en la poesía del poeta.

5.1. Rimas

El primer elemento asociado a la música que percibe el lector es probablemente la rima, cómo las palabras de los versos encajan unas con otras de alguna manera. Las rimas contribuyen al significado del poema, aportan texturas sonoras y ritmo al poema, además de servir como una especie de puntuación musical. A través del análisis de varios fragmentos de poemas se podrá constatar cómo Hutchinson aprovecha las rimas para darle a los poemas ritmo y musicalidad.

Un rápido vistazo a la obra de Hutchinson permite percibir cómo un gran número de poemas huye de convencionalismos y no presenta el tipo de rima en la última sílaba del verso (en inglés, *tail rhyme* o *end rhyme*). No obstante, también se pueden encontrar una serie de poemas que presentan este tipo de rima más habitual.

“Boxing the Fox” (*TFIAO*) es un poema estructurado a modo de canción en el que la primera estrofa se repite alternativamente a modo de estribillo. A esta estructura ya de por sí muy musical se le suma el tipo de rima presente a lo largo del poema:

We rode the canals
 we steered the **locks**
 we may have caught scabies
 but never the **pox**
 we were happy just cruising
 and boxing the **fox**
 cruising the rivers of Dublín and
 foxing the **cops**
 some of the time
 some of the time
 cruising the rivers and
 boxing the **fox** (12)²⁹⁵

²⁹⁵ Ver nota 268.

En esta estrofa, que es la que sirve de estribillo, los versos riman siguiendo el esquema *-a-a* (*intermittent rhyme*) a excepción de los versos que dicen “some of the time”, que riman entre sí en lo que se conoce como *identical rhyme*.²⁹⁶ Este esquema se repite en el resto de estrofas del poema, si bien hay una alteración de la rima que hace que las estrofas pares rimén *-a-a-b-b*. Esto produce un efecto de repetición y ritmo reforzado por el tipo de rima. En este caso, las palabras de los versos pares riman tanto homófonamente como coincidiendo vocales y consonantes desde la vocal acentuada. Esto produce lo que en la métrica inglesa se denomina *full rhyme* o *true rhyme*. El mismo tipo de rima aparece nuevamente en “I stole a march and you stole a coaster; black to a bright room” (*WTMG*):

I felt you were a finger,
 I felt I was a **nail**:
 and if we keep on scratching hard
 we'll end up in **jail**. (32)²⁹⁷

“Eight Lines” es otro poema de *The Frost is All Over* con *full rhyme*, aunque esta vez la rima es *abacabac*:

“Who d’you think you’re **kidding**?”
 “We’re easy to mistake:
 fear can look **forbidding**,
 lust can look like *hate*.”

“Who d’you think you’re **kidding**?”
 “Not even our own mistake:
 loneliness for **bedding**,
 death for a *mate*.” (23)²⁹⁸

²⁹⁶ Rima entre palabras idénticas.

²⁹⁷ “Sentí que tú eras un dedo, / sentí que yo era una uña: / y si seguimos rascando tan fuerte / acabaremos en la cárcel”.

²⁹⁸ “¿Con quién crees que estás bromeando? / Nos equivocamos fácilmente: / el miedo puede parecer amenazador, / el deseo puede parecer odio / ¿Con quién crees que estás bromeando? / Ni siquiera [fue] nuestro error: / soledad por sábanas, / muerte por sexo”.

Este tipo de rima se repite nuevamente en “Galician Folk-Songs” (*TFIAO*):

There’s great rejoicing in **hell**:
the scribe has gone to his rest.
The quill and the ink-**well**
are dancing on his desk. (29)²⁹⁹

Un ultimo ejemplo de *full/true rhymes* en otro tipo de esquema se puede percibir en “Monastic Luxury” (*TFIAO*), donde, exceptuando el primer verso, cada verso rima con el inmediatamente posterior, resultando en una rima –*aabbcc*...

The cult Paresse
has mainly doubting priests. One monk, this morning,
not heeding Brother Pérez’s purist warning,
went up and washed his hair;
and where
magnificence of evening weight had been
resilience, not puffball but spring, was seen. (26)³⁰⁰

Las *true rhymes*, por su exactitud fónica y escrita, facilitan la cadencia musical, que se potencia por el hecho de ser rimas entre las últimas sílabas de cada verso, si bien se pueden encontrar poemas como “Findrum” (*CTL*) en los que la rima en final de verso no es tan clara pero sigue estando presente. Son casos en los que se produce la llamada *rich rhyme* o rima entre palabras homónimas. Sirvan las siguientes líneas del poema para ilustrar este dato:

Findrum:
the same **room**:
6 a.m.

²⁹⁹ “Hay gran júbilo en el infierno: / el escriba se ha ido a descansar. / La pluma y el tintero / están bailando sobre su mesa”.

³⁰⁰ “El culto (a la) Paresse [Pereza] / cuenta principalmente con monjes dudosos. Un monje, esta mañana, / desoyendo la advertencia purista del Hermano Pérez, / fue y se lavó el pelo; / y donde / el esplendor del peso del crepúsculo había sido / la resiliencia, no se vieron nubes, sino primavera”. Traducción propia en la que colaboró David McLoughlin.

10 years later, and I am
 still here,

 Oh for you to be here
 and we could sag it **more**:
 even break it
 right down to the **floor**! (23)³⁰¹

Si bien un lector que desconozca el idioma puede no percibir la rima, la correcta pronunciación de las palabras la hace clara. A diferencia de los poemas anteriores, “Findrum” presenta un patrón rítmico diferente que no casa con los esquemas habituales, con una estrofa de 14 versos de rima dispar (*aabb-b-c-dccd*) y una segunda estrofa de cuatro versos en rima *-a-a*.

No es sencillo encontrar *end rhymes* en Hutchinson, puesto que una gran parte de sus poemas son en prosa, otros presentan este tipo de rima pero son adaptaciones de otros autores o cancioneros y, por tanto, no son de su autoría, y otros son traducciones del irlandés, optando por una traducción fiel en lugar de una traducción rimada, como se puede apreciar en *The Soul that Kissed the Body*, donde solo “Nightmare” (71) presenta claramente este tipo de rimas en un orden casi arbitrario (los ocho primeros versos no riman entre sí, sino que empiezan a rimar a partir del noveno verso con otros posteriores sin un patrón establecido). Por ello, basarse únicamente en las *end rhymes* para encontrar y establecer un flujo sonoro ofrece resultados escasos. No obstante, Hutchinson no descuida la musicalidad de sus poemas a nivel formal y dota a estos de sonoridad mediante rimas internas o *internal rhymes* dentro de los propios poemas, revelando así una nueva perspectiva sonora. Esto le permite crear nuevas cadencias y patrones rítmicos empleando diversos recursos, como aliteraciones o *identical rhymes*.³⁰²

“A Bowl of Red Cherries” (*ALFAW*) es un poema en el que las rimas internas son claramente perceptibles, ya que se producen entre palabras idénticas y/u homónimas. Esto se percibe en las dos primeras estrofas, donde las rimas internas generan una sonoridad dinámica que, junto a la repetición de la misma palabra para posibilitar la rima, ayuda a enfatizar no solo el ritmo, sino la importancia del elemento destacado:

³⁰¹ “Findrum: / la misma habitación: / 6 de la mañana. / diez años después, y sigo /aquí. / Oh, si estuvieras aquí, / podríamos hundirla más: / ¡Incluso romperla / y que cayera al suelo!”

³⁰² Palabras que riman consigo mismas.

Osias Beert painted
 a bowl of red **cherries**
 and I can still see
 every single **cherry**
 I could almost count them
 every single **cherry** gleamed
 with an all but blinding brightness
 I'm not **sure** where I **saw** that
 small simple masterly painting
 something tells me I'm **sure**
 it was Stockholm so
 I'm pretty **sure** it was Venice – yet (30)³⁰³

La palabra *cherry* es el elemento musical y dinamizador de la primera estrofa. Su constante repetición tiene como intención enfatizar la impresión que causan las cerezas a Hutchinson, al mismo tiempo que produce una musicalidad potenciada por diferentes aliteraciones o repeticiones de sonidos, no solo el del fonema /tʃ/, sino también el de los fonemas /k/ (“I could almost count them”) y /s/ (*still*, *see*, *single*). Por otra parte, Hutchinson resalta sus esfuerzos por recordar dónde vio el cuadro repitiendo y rimando con las palabras *saw* y *sure*, produciéndose nuevamente la aliteración del fonema /s/. Estas características se repetirán en más estrofas, por lo que el uso de rimas internas y aliteraciones para generar musicalidad no es un hecho aislado y mucho menos arbitrario.

Hutchinson se ha servido de diferentes tipos de rimas, como las rimas entre palabras a mitad o final de versos, y aliteraciones para producir sonoridad y musicalidad. Todo esto se conjuga en “Miracles” (CTL). Las dos primeras estrofas muestran rimas internas tanto entre palabras idénticas como entre palabras distintas pero con rima homónima, lo que produce *internal rhymes*, *identical rhymes* y *rich rhymes*:

You were my last **miracle**, as I was your
miracle, though not your last,

³⁰³ “Osias Beert pintó / un bol de cerezas rojas / y todavía puedo ver / cada una de las cerezas / casi podría contarlas / cada una de las cerezas brillaba / con un brillo cegador. / No estoy seguro de dónde vi / ese pequeño, sencillo y magistral cuadro / algo me dice que estoy seguro / de que fue en Estocolmo / aunque estoy segurísimo de que fue en Venecia”.

no never your last, only one
 of many, though for each of us your best.
 Your generosity
 taught me to counter jealousy, your feast
 of gleaming white **bread** (rich black crust)
 worked wonders, filled and **blessed**
 my long **emptiness**.
 I was hungry and you fed **me**.
 I was dying and you raised **me** from the dead. (22)³⁰⁴

Por otra parte, la tercera estrofa y la quinta siguen un esquema más tradicional y muestran *end rhymes*, al apoyarse tanto en *identical rhymes* como *rich rhymes*:

Miracles, though we have not been led to
 believe it, are always done
 by the one in need as **well**
 as the one who harrows
 both heaven and **hell**.

 Though bittern and cormorant nest
 in the ruins of your feast,
 though the bitter beak tear my breast
 that cannot forget
 Your gleaming, sheltering breast,
 ... you were my last
 miracle, and my best. (22)³⁰⁵

³⁰⁴ “Fuiste mi último milagro, como yo fui tu / milagro, aunque no el último, / nunca tu último, solo uno de / tantos, aunque para ambos el mejor. / Tu generosidad / me enseñó a contrarrestar la envidia, tu afición / al brillante pan blanco (rica corteza negra) / hizo maravillas, llenó y bendijo/mi largo vacío. / Tenía hambre y me diste de comer. / Me estaba muriendo y tú me devolviste la vida”.

³⁰⁵ “Los milagros, aunque tendemos a no / creerlo, siempre son hechos / tanto por el necesitado como / por el que ha creado / cielo e infierno. / Aunque el avetoro y el cormorán aniden / en los restos de tu festín, / aunque el amargo pico rompa mi pecho / eso no me hará olvidar / tu brillante, acogedor pecho, / fuiste mi último / milagro, y el mejor”.

Esto refleja un tipo de poesía en el que se han empleado distintas rimas en diferentes estrofas para establecer sonoridades únicas que, consecuentemente, modifican el ritmo a medida que avanza el poema. Esto responde al deseo de Hutchinson de diferenciar, como ocurría con las aliteraciones de “A Bowl of Red Cherries”, el objeto de las estrofas. Mientras que en las dos primeras estrofas realiza una especie de declaración o canto a esa persona amada, la tercera y quinta estrofa muestran a un Hutchinson más reflexivo e introspectivo que se acaba reafirmando en su amor. Podría deducirse por tanto que las rimas en este caso aportan no solo sonido, sino también intención.

Cuando se habla de rimas, hay que tener en cuenta que estas constituyen uno de los pilares fundamentales a la hora de componer música. La presencia regular de rimas junto al uso de ciertas estructuras es lo que posibilita la musicalidad, al marcar el ritmo y unas constantes sonoras. Hutchinson es consciente de ello y se sirve de rimas para dar a ciertos poemas una corriente sonora que se establece mediante la repetición de sonidos, ya sea a final de verso o a nivel interno. La repetición de sonidos cada cierto tiempo produce a su vez una serie de patrones rítmicos que varían según el tipo de rima, lo que genera distintas cadencias y velocidades. Empleando un símil, las rimas a final de verso hacen de la lectura de los versos ríos que pausadamente desembocan en el mar, ya que imprimen un fuerte acento rítmico y musical justo al final. Por su parte, las rimas internas presentan una cadencia diferente en la que el ritmo y la sonoridad dan una sensación de inmediatez, al no producirse la rima a final de verso sino que puede producirse entre palabras a inicio o mitad de verso. Esto al mismo tiempo da más agilidad al poema y genera un mayor dinamismo, especialmente cuando hay más de una rima, como en la primera estrofa de “Miracles”. Estos desarrollos rítmicos que se establecen a lo largo del poema no solo repercuten en la cualidad sonora, sino que también ayudan al lector a mantener el ritmo de lectura y el interés.

5.2. Métrica y ritmo

Como se ha observado en el capítulo anterior, la sonoridad y musicalidad de los poemas se refuerza con otros dos elementos, métrica y ritmo, ambos casi indivisibles en tanto que la métrica de los versos produce el ritmo gracias a las sílabas acentuadas. El ritmo podría definirse como la música generada por las sílabas en los versos, la resonancia de las palabras junto a los sonidos y la música producidas cuando el poema se lee en voz alta. El ritmo y la cadencia de un poema son, junto a las similitudes sonoras producidas

por las rimas, lo que posibilita la música y el sonido, y esto se consigue a través de la métrica de versos y estrofas. La métrica es la estructura rítmica básica de un poema, una estructura a la que cada verso del poema se adhiere. Michael J. Cummings la define de la siguiente manera: “En poesía, la métrica es un patrón recurrente de sílabas tónicas (acentuadas o largas) y átonas (inacentuadas o cortas) en versos de una longitud determinada”. Es quizás el elemento más importante, ya que establece el ritmo y el tempo del poema y marca la diferencia entre verso y prosa.

Antes de profundizar en la métrica y ritmo de la poesía de Hutchinson, conviene establecer las unidades métricas básicas, que se comprobarán para ver si hay una estructura o patrón repetidos y, consecuentemente, hay ritmo en los poemas. La unidad métrica más pequeña en poesía es la sílaba, que puede ser tónica o átona. Los grupos de dos o más sílabas se denominan pies, que atendiendo a los tipos de sílabas se dividen en yambo (en inglés *iambic*, sílaba átona seguida de una sílaba tónica), troqueo (en inglés *trochaic*, sílaba tónica seguida de una sílaba átona), dáctilo (en inglés *dactylic*, sílaba tónica seguida de dos sílabas átonas), anapesto (en inglés *anapestic*, dos sílabas átonas seguidas de una sílaba tónica), espondeo (en inglés *spondaic*, dos sílabas tónicas) y pírrico (en inglés *pirric*, dos sílabas átonas). Tras el pie, la siguiente unidad métrica sería el verso y finalmente la estrofa, pero los análisis métricos se realizarán a partir de los pies para comprobar la repetición de medidas y tipos de pies y, por lo tanto, cómo se origina el ritmo desde la unidad básica. Las sílabas átonas se indicarán con el símbolo *x*, mientras que las tónicas se indicarán con el símbolo */* (método de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*).

Los primeros poemas analizados son los presentes en el capítulo relativo a las rimas, ya que, como se explica anteriormente, todos los elementos que dotan de musicalidad a un poema están relacionados. Por ese motivo, es lógico que los poemas que presentan rimas claras tengan también ciertos patrones rítmicos homogéneos.

“I stole a march...” (*WTMG*) era uno de los poemas que presentaba una rima clara, ya que las palabras rimaban a final de verso en *full rhyme* en un esquema *-a-a* que se repetía a lo largo del poema. Este es el análisis métrico de tres de sus estrofas:

x / x / x / x

I felt you were a finger,

x / x / x /

I felt I was a nail:

x x / x / x /
 and if we keep scratching hard
 x / / x x /
 we'll end up in the jail.

x / x / x / x
 I knew you were a dancer,
 x / x / x /
 I hoped I was the dance:
 x / x / x / x x /
 if I keep on like this I'll end up
 / x / x /
 reading "True Romance."

x / x / x /
 I thought you were a drinker,
 x / x / x /
 I thought I was a snug:
 / x / x / x /
 who ever heard the mantis die
 x x / x /
 on a sheepskin rug? (32)³⁰⁶

A raíz del análisis de estas tres estrofas, se aprecia que los dos primeros versos de cada estrofa repiten el mismo patrón rítmico, consistente en dos hexámetros de pies yambos. Por su parte, los versos 3 y 4 de cada estrofa muestran patrones rítmicos heterogéneos, si bien dentro de esta heterogeneidad se pueden apreciar rasgos homogéneos. En la primera estrofa, tanto el tercer verso como el cuarto presentan dos

³⁰⁶ "Sentí que eras un dedo, / sentí que [yo] era una uña: / y si seguimos rascando tan fuerte / acabaremos en la cárcel. / Sabía que eras una bailarina, / yo esperaba ser el baile: / si sigo así acabaré / leyendo *True Romance*. / Pensé que eras una bebedora, / pensé que [yo] era una zona reservada: / ¿quién oyó alguna vez que la mantis muriera / en una alfombra de lana?"

anapestos, tipo de pie que aparece nuevamente en la segunda (“I’ll end up”) y tercera estrofa (“on a sheep|skin”). De la misma manera, el número de sílabas es similar entre ambos versos, ya que la primera y tercera estrofa coinciden en el número de sílabas por verso y la única diferencia se produce en los dos últimos versos de la segunda estrofa. Estas diferencias tanto en el número de sílabas con el tipo de pies responden simplemente a las palabras escogidas por el poeta para expresarse, no a cuestiones métricas o estilísticas. Por lo tanto, y a tenor de los resultados arrojados por el análisis de estas estrofas, puede concluirse que este poema presenta una serie de patrones métricos homogéneos y definidos que dan ritmo al poema, combinados a su vez con la sonoridad que aportan las rimas para generar musicalidad.

En “Eight Lines” (*TFIAO*) sucede la misma situación. Es un poema de dos estrofas con *full rhyme* a final de verso y unos esquemas métricos que, aunque varían ligeramente, presentan el mismo número de sílabas y el mismo tipo de pies, por lo que puede decirse que este poema también cuenta con un ritmo apoyado en la sonoridad de las rimas y, en consecuencia, musicalidad.

/ x x / x x / x

“Who d’you think you’re kidding?”

x / x x x /

“We’re easy to mistake:

/ x / x / x

fear can lo ok forbidding,

/ x / x /

lust can look like hate.”

/ x x / x x / x

“Who d’you think you’re kidding?”

/ / x x / x /

“Not even our own mistake:

/ x x x / x

loneliness for bedding,

/ x x /
 death for a mate.” (23)³⁰⁷

Esto sucede una vez más en “Galician Folk-Songs” (*TFIAO*), donde la métrica es prácticamente idéntica en todos sus versos, así como sus pies, y sus rimas son claras:

x / x / x x /
 There’s great rejoicing in hell:
 x / x / x x /
 the scribe has gone to his rest.
 x / x x / /
 The quill and the ink-well
 x / x x x /
 are dancing on his desk. (29)³⁰⁸

En el caso de “Monastic Luxury” (*TFIAO* 26) o “Findrum” (*CTL* 23) se aprecia claramente que a pesar de la rima no existe un patrón métrico homogéneo, si bien esto responde a la estructura o presentación que Hutchinson ha dado a los poemas. De esta manera, la organización de los versos sobre la página es la que lleva el ritmo en lugar de la métrica, como se desarrollará en un capítulo posterior.

Una vez analizados los poemas con *end rhyme* y confirmada la presencia de patrones rítmicos que, unidos a los sonoros, generan musicalidad, conviene analizar los poemas en los que existe *internal rhyme* para poder ver si este tipo de rimas confluyen con la métrica a la hora de establecer ritmo y fluidez musical.

x x / x / x
 Osias Beert painted
 x / x x / x
 a bowl of red **cherries**
 x / x x /
 and I can still see

³⁰⁷ Ver nota 298.

³⁰⁸ Ver nota 299.

/ x / x / x
 every single **cherry**
 x x / x /
 I could almost count them
 / x / x / x /
 every single **cherry** gleamed
 x x / x / x / x
 with an all but blinding brightness

x x / / x / x
 I'm not **sure** where I **saw** that
 / / x / x x / x
 small simple masterly painting
 / x x / x /
 something tells me I'm **sure**
 x x / x x
 it was Stockholm so
 x x / x x / x x
 I'm pretty **sure** it was Venice – yet (30)³⁰⁹

Este es el análisis de las dos primeras estrofas de “A Bowl of Red Cherries”. A nivel métrico se observa que los versos son heterogéneos, ya que el número de sílabas por verso no es igual a lo largo de las estrofas. No obstante, sí se aprecia una clara tendencia al uso troqueos y sobre todo de anapestos, presentes de forma regular. Esto otorga al poema una cadencia que le imprime un ritmo determinado al tema. De la misma manera, nótese que las palabras que riman (marcadas en negrita) siempre son tónicas y el acento recae sobre ellas. Esto resulta en una constante rítmica que se aprecia claramente en la segunda estrofa con las palabras *sure* y *saw*. Queda patente, por tanto, que a pesar de la heterogeneidad métrica, los pies y las rimas crean el ritmo y el flujo sonoro del poema.

³⁰⁹ Ver nota 303.

El último poema del que se analizaron sus rimas también conviene ser mencionado, ya que “Miracles” (*CTL*) presenta estrofas apoyadas en rimas internas y en rimas a final de verso. El análisis de una estrofa de cada tipo revelará si cada tipo de estrofa presenta su propio patrón rítmico o por el contrario presentan un patrón rítmico común. La primera estrofa consta de rimas internas y la segunda de rimas a final de verso:

/ x x / / x x x x / x

You were my last miracle, as I was your

/ x x x / x /

miracle, though not your last,

x / x x / x x /

no never your last, only one

x / x x x / x / x /

of many, though for each of us your best.

.....

/ x x x / x / x / x

Miracles, though we have not been led to

x / / x / x /

believe it, are always done

x x / x / x /

by the one in need as well

x x / x / x

as the one who harrows

x / x x /

both heaven and hell. (22)³¹⁰

Los resultados son interesantes. A nivel métrico, ambas estrofas presentan un número de sílabas prácticamente idéntico en cada uno de sus versos a nivel ordinal (el primer verso de la primera estrofa contiene once sílabas y el primer verso de la segunda estrofa diez, el segundo verso de la primera estrofa y el segundo verso de la segunda estrofa tienen siete, etc.), lo cual genera ya de por sí ritmo. Junto a esto, se vuelve a observar la presencia regular de anapestos, lo que confirma el ritmo, potenciado por las

³¹⁰ Ver notas 305.

rimas, que vuelven a recaer en las sílabas tónicas. Por consiguiente, ritmo y sonoridad vuelven a estar presentes en un poema gracias al ritmo, la métrica y las rimas.

El análisis de los poemas con rimas prueba la presencia de patrones rítmicos en estos. Estos patrones se unen a los diferentes tipos de rimas para crear la musicalidad de los poemas a través de sonoridad y ritmo. ¿Pero qué sucede con los poemas en los que no se percibe rima alguna? Si se analiza la métrica y los pies de una serie de poemas que no presentan rimas se podrá comprobar si este tipo de poemas presentan alguna característica musical basada en el ritmo.

“Bright Red Berries” es un poema recogido en la colección *Climbing the Light*. Se han escogido dos estrofas en las que no se aprecia una rima evidente para poder contrastar la métrica:

/ / / x / / /

Bright red berries, bright-dark-red,

/ x x / x / x /

thronged in a small tree’s dullish green,

x / x / x x / x

between the women’s convenience

x x / / / x x /

and the brand-new Luxury Apts.

x x / x x /

The small tree is still here,

x / x x / x x /

it brings forth its berries against

x / / / x x /

he dull dark-red prison brick,

x / / x x /

the grey monoglot piss. (43)³¹¹

³¹¹ “Bayas rojas brillantes, de un rojo oscuro brillante, / apiñadas en el apagado verde de un pequeño árbol, / entre los aseos de mujeres / y los nuevos apartamentos Luxury. / El pequeño árbol sigue aquí, / haciendo nacer sus bayas contra / el apagado rojo oscuro de los ladrillos de la cárcel, / la meada del monolingüismo gris”.

Como se aprecia, la métrica de estas estrofas no presenta un patrón homogéneo en sus pies. Hay un gran número de sílabas tónicas seguidas, como en el primer verso, debido al carácter descriptivo de las estrofas, que se apoyan en las referencias visuales para que el lector cree la imagen en su mente, pero no se puede considerar que haya un patrón métrico establecido. De la misma manera, se aprecia el uso de anapestos entre los que se intercalan yambos sin seguir nuevamente un esquema determinado. Por tanto, no se puede decir que exista un patrón rítmico regular u homogéneo, aunque estas estrofas podrían considerarse estrofas con un patrón rítmico irregular, en tanto que no existe una aleatoriedad de los tipos de pies al limitarse estos a yambos, anapestos y espondeos (pies de sílabas únicamente tónicas) y que, a pesar de la falta de una estructura o repetición fija, solo se emplean estos pies. Aún así, la falta de un patrón rítmico claro hace necesario el análisis de más ejemplos para contrastar la presencia de ritmo en poemas sin rimas.

El siguiente poema analizado es “Secret” (*WTMG*), del que se han tomado las dos primeras estrofas. En ellas tampoco se aprecia rima alguna, salvo que se consideren rima interna e idéntica la de la palabra *prove* en la primera estrofa:

x / x / x x x / x x

They made an idol of this man, because

/ x x / x / / x x /

he did not have to break any to prove

x x / x / x / x x

there were none. But that was what he did

/ x x / x / x

prove: that there were no idols.

x x / x / x /

So they made an idol of him.

x / x / x x / x x x /

They shouted subtle maudlinities about

x / x x x x / x x

his lack of sentimentality.

x / / x / x x x /

They wept happy cataracts of words,

/ x x / x / / x / x

frozen as melting snow, hard as Turkish

x / x / x / x /
delight, about his granite eye. (14)³¹²

En este poema ya se aprecia una tendencia a la regularidad rítmica. Esta regularidad se basa nuevamente en la presencia de yambos y anapestos intercalados. Así mismo, el número de sílabas por verso presenta cierta homogeneidad. En la primera estrofa, los primeros versos constan de entre diez y nueve sílabas, mientras que los dos últimos cuentan con siete. En la segunda estrofa los versos constan de nueve sílabas, salvo el primero y el último que tienen once y ocho respectivamente. Esto se traduce en dos estrofas con sendos ritmos y duraciones, diferenciadas, para aportar variedad y evitar la monotonía.

“Syllabics” (*ALFAW*) es un poema en el que se puede apreciar claramente un patrón rítmico regular. Los versos, de nueve sílabas, vuelven a alternar anapestos y yambos, con clara predominancia de los anapestos:

/ x x / x / x x /
Even a man of seventy-nine
/ x x / x x / x /
lying alone in a single bed
x x / / x x / x x
in a still house can be visited
x x / x x / x x /
by a feeling of perfect comfort,
x / x x / x / x /
not needing to shift around too much,
x x / x / x x / x
at surprising ease in the small hours
x / x / x / x x /

³¹² “Hicieron un ídolo de este hombre, porque / no tuvo que cargar contra nadie para probar / que no había ninguno. Y eso fue lo que/probó: que no había ídolos. / Así que hicieron un ídolo suyo. / Gritaron sutiles sensiblerías sobre / su falta de sentimentalismo. / Lloraron alegres cataratas de palabras, / congeladas como nieve derritiéndose, duras como una delicia / turca, sobre su ojo de granito”.

with mind and body, even himself –

x / x x / / x x /

at least for a while, once in a while (66)³¹³

El poema, analizado en su totalidad, sigue la línea de “Secret” y tiende nuevamente a un número de sílabas y tipo de pie homogéneos con ciertas irregularidades que rompen el ritmo para mantener la frescura.

El último poema del que se comprobará la métrica y su ritmo es “Clear the Stove in the Morning” (*CTL*), del que se han seleccionado las dos primeras estrofas:

/ x / x x / x

Clear the stove in the morning

x / x x / x / x

like clearing the decks for action

x x / x x x / / x

last night’s goulash now congealed, faintly

x / x / x

distasteful, empty

x / x / / x / x / x

the teapot, rinse, clear the stove for action.

x / x / x / x / x /

The water boils, take down the caddy, place

x / x / x x / / x /

its lid upon an unlit jet, unlid

x / x / x / x /

the teapot, where to put it? place

x / x / x / x /

one lid upon the other, speed

³¹³ “Incluso un hombre de 79 [años] / postrado solo en una cama / en una casa en silencio puede ser visitado / por un sentimiento de perfecta comodidad, / sin necesidad de moverse demasiado, / con sorprendente facilidad a altas horas de la madrugada/en cuerpo y mente, incluso él mismo – / al menos por un momento, de vez en cuando”.

x / x / x x / x /

is all, the water's going off the boil – (39)³¹⁴

Estas dos estrofas presentan una estructura similar. En ellas predominan los pies de dos sílabas, entre los que se identifican varios tipos, como yambos en la segunda estrofa (“the water boils, take down the caddy”) o troqueos y dáctilos en la primera (“clear the stove in the morning”). Esto aporta cadencias rítmicas diferentes al variar la posición de la sílaba tónica. Al mismo tiempo, el ritmo tiende a la inmediatez debido a la tendencia a los pies bisílabos. Puesto en conjunto, estas estrofas generan un patrón métrico de cierta regularidad silábica y métrica. A su vez, la variedad de pies genera contrastes en la entonación mientras se mantiene cierta estabilidad gracias al patrón métrico.

El ritmo también se determina por el tipo de frases del poema: los imperativos. Son estas órdenes breves las que generan una sensación de inmediatez potenciada por otras frases breves (“unlid / the teapot [...] place one lid upon the other, speed / is all”).

El análisis de esta selección de poemas, escogidos por los motivos expuestos en la página 139, no permite establecer una conclusión respecto a la musicalidad y ritmo de la métrica de la obra de Hutchinson, ya que para ello habría que analizar cada caso. Aún así, los análisis realizados en este capítulo revelan una tendencia a ritmos regulares en los poemas que presentan rimas, ya sean internas o a final de verso. En cuanto a los poemas con un menor número de rimas o ausencia de las mismas, se observan tendencias a ciertos patrones o estructuras rítmicas derivadas del número de sílabas y la distribución de sílabas tónicas y átonas. Esto podría ser debido a que Hutchinson escribe parte de sus poemas siguiendo el ritmo natural del habla, apostando por el recurso del *free verse* o verso libre.

5.3. La sonoridad a través de la organización

Uno de los aspectos que llama la atención a primera vista de la obra de Hutchinson es la presentación de algunos de sus poemas. Algunos, como “The Frost is All Over” o

³¹⁴ “Limpia la cocina por la mañana / como se limpian las cubiertas [de los barcos] para ponerlas a punto / el goulash de la noche anterior ahora [está] cuajado, ligeramente / desagradable, vacía la tetera, enjuágala, limpia la cocina para ponerla a punto. / El agua hierve, baja la cajita, pon / la tapa sobre un fogón apagado, quita / la tapa de la tetera, ¿dónde ponerla? Pon / una tapa sobre la otra, la velocidad / lo es todo, el agua se está evaporando”.

“Achnasheen” (*TFIAO* 42 y 40 respectivamente), podrían enmarcarse dentro de la prosa poética. Otros, como “A True Story of Art and Friendship” (*TFIAO* 28) u “Orgy” (*CTL* 32), hablan de la vida y siguen el curso natural del habla, con un estilo informal que se aleja de convenciones literarias. “Boxing the Fox” (*TFIAO* 12) y otros presentan estructuras más propias de canciones, con una serie de estrofas o líneas repetidas a modo de estribillo. Pero hay una serie de poemas, como “The Poet Rides on Horseback through the Night” (*CTL* 33), “To Bring Posada back from the Grave” (*TFIAO* 20) o “Music” (*TSTKTB* 109), que destacan por su disposición sobre el papel, ya que Hutchinson juega con los márgenes y las sangrías para distribuir versos y párrafos de diferentes y originales formas. Estas disposiciones no son aleatorias y responden a diferentes motivos. La intención de este capítulo es analizar los diferentes tipos de formatos y organizaciones que presentan diversos poemas para comprobar su grado de sonoridad o musicalidad. Según este criterio, los poemas analizados se dividen en las siguientes categorías: poemas de formatos únicos, poemas que siguen un cierto patrón o estructura que se repite, canciones, baladas y contrapuntos.

5.3.1. Formatos únicos

Hutchinson otorga a ciertos poemas sendos formatos únicos que aportan no solo personalidad, sino también musicalidad y sonoridad, en tanto que los diferentes formatos aportan diferentes ritmos.

“To Bring Posada back from the Grave” presenta una primera estrofa que difiere notablemente de las otras dos que conforman esta declaración de amor. Mientras que la segunda y tercera estrofa presentan un formato en verso convencional, la primera estrofa presenta el siguiente formato:

When 44
falls in love
with 21

When a desert
falls in love
with a jungle-stream

When a ruined gizzard
falls in love

with a quenchless thirst

When a skeleton

falls in love

with a corduroy dancer

When jealousy

falls in love

with freedom (20)³¹⁵

La distribución de los versos, escalonada, parece imitar los suspiros del enamorado, que define mediante metáforas sus sentimientos. Dividiendo cada frase que conformaría un verso en tres sintagmas, distribuidos de manera escalonada, el poeta consigue dos efectos: por una parte, el habla y la ejecución sonora se producen de forma gradual y pausada. Una vez inspirado el aire, se expulsa progresivamente mientras se produce el habla, variando el timbre y la entonación. De esta forma, esta distribución podría indicar que el poeta expresa sus sentimientos a través de suspiros, ya que la proyección del aire se realiza de la misma manera. Por otra parte, presentar los versos de este modo produce un ritmo determinado, ya que la pausa entre sintagmas es mayor al encontrarse en líneas diferentes. Esto se ve potenciado por el uso de la sangría, por lo que el lector ha de realizar amplias pausas en un patrón que se repite en las cinco frases que conforman la estrofa. Esto crea una cadencia lenta, un ritmo que denota introspección, reflexión y, por qué no, sentimientos de amor. Además, el hecho de que este formato tienda a distribuir las sílabas en anapestos y la estrofa repita el patrón *When... falls in love with...* refuerza la musicalidad de la estrofa, ya que se genera un ritmo repetitivo.

La distribución escalonada de una estrofa se repite nuevamente en “All the Old Gems” (*TFIAO*), donde el narrador vuelve a declarar su amor hacia una persona:

Once you looked

far

into my eyes.

³¹⁵ “Cuando el 44 / se enamora / del 21 / Cuando el desierto / se enamora / del riachuelo de la jungla / Cuando una garganta echa polvo / se enamora / de una sed insaciable / Cuando un esqueleto / se enamora / de una bailarina de pana / Cuando los celos / se enamoran/de la libertad”.

Our unbearable ignorance:
 our indispensable ignorance. (15)³¹⁶

Llama la atención que el formato se dé en las mismas circunstancias, pues el tono de este poema vuelve a ser introspectivo y romántico. Por otra parte, este poema se divide en cinco partes, diferenciadas con números, que se corresponden con sendos pensamientos, recuerdos o momentos del narrador. Las cuatro primeras partes están escritas en prosa y la quinta en verso, con lo que Hutchinson establece dos ritmos diferentes y juega con la sonoridad. Al mismo tiempo, la parte 3 del poema apoya sus últimos versos en la repetición. Todo esto se traduce en un poema polirrítmico donde Hutchinson plasma diferentes sensaciones y emociones a través de diferentes ritmos.

La forma en la que los versos se presentan en “To Bring Posada back from the Grave” y “All the Old Gems” se debe a la proyección lírica que el poeta quiere transmitir, esto es, su intención de crear un impacto visual que a su vez refleje el impacto que sus palabras producen en él. Así, el lector puede percibir los sentimientos que expresa el poeta y los efectos que en él causan mediante la vista y la lectura, al realizar pausas de larga duración.

Musicalidad y formato están claramente relacionados en “Miners” (ALFAW). La canción que canta uno de los mineros protagonistas se presenta en un formato diferente al del resto del poema:

One who was noted
 for his fine singing voice kept singing
 and one song sang more than twice:
If I were a blackbird
 I'd whistle and sing
And I'd fly to the ship
 That my true love sails in –

And the rescuers kept trying

³¹⁶ “Una vez miraste / más / allá de mis ojos. / Nuestra insoportable ignorancia: / nuestra imprescindible ignorancia”.

but failed. (53)³¹⁷

No solo se presenta con un formato diferente al del poema al emplearse la cursiva, sino que versos pares e impares de la canción se diferencian en la sangría para indicar que hay un ritmo determinado y una breve pausa antes de los versos pares, esto es, hay una determinada cadencia y un determinado patrón rítmico. “I stole a march and you stole a coaster” (*WTMG* 32) y “Eight Lines” (*TFIAO* 23) presentan la misma sangría que la canción interpretada por el minero de “Miners”, lo que plantea la posibilidad de que ambos podrían haber sido escritos para haber sido cantados o musicados.

“Black Tide” (*ALFAW*), en castellano “marea negra”, hace referencia al suceso del Prestige, petrolero que se hundió en la costa gallega y que causó un gran desastre medioambiental. La peculiaridad de este poema es que los versos se agrupan de dos en dos como si fueran pareados, pero sin serlo, con un salto de línea cada dos versos.

Ten naked living white bodies lie
face down on a black beach

Before they stripped they wore
white protective gear from top to toe

Now they lie defenceless, defiant
naked on the insulted shore (54)³¹⁸

Esto, que podría reflejar el vaivén de las olas de la costa, aporta un ritmo único, ya que los saltos de línea interrumpen el curso natural del habla, forzando amplias pausas. Este formato puede reflejar diversos estados de ánimo. Podría reflejar la indignación y el malestar ante la catástrofe, o también tristeza, interpretando los saltos de línea como la represión de la rabia o estupefacción. Otra posible interpretación es que el poeta observara una fotografía del desastre, a raíz del comentario escrito tras el título.³¹⁹ De ser así, el

³¹⁷ “Uno que destacaba / por su buena voz para el canto siguió cantando / y cantó una canción más de dos veces: / Si fuera un mirlo / silbaría y cantaría / Y volaría hasta el barco / en el que navega mi amada —”.

³¹⁸ “Diez cuerpos vivientes blancos desnudos yacen / boca abajo en una playa negra / Antes de que se desvistieran llevaban / equipo protector blanco de la cabeza a los pies / Ahora yacen indefensos, desafiantes / desnudos en la costa ultrajada”.

³¹⁹ “For Xabier Rodríguez, who took the photograph”. “A Xabier Rodríguez, que tomó la foto”.

poema podría ser la descripción de la fotografía por parte de Hutchinson, quien se detiene para apreciar y analizar visualmente la fotografía. En cualquier caso, “Black Tide” presenta un ritmo pausado que se apoya en el formato y no en el número de sílabas o tipos de pies, por lo que quizás se base en las sensaciones del poeta respecto a la temática tratada.

El formato de “Affection” (*CTL*) sigue una de las líneas señaladas anteriormente, y es que su irregular formato podría deberse a que Hutchinson busca plasmar sus sentimientos sobre el papel, no solo mediante las palabras, sino también el formato. De ahí que cada vez que se refiere a la toponimia de los lugares se produzca una pausa antes o después de ella:

Once my name was Clais an Mhicíre
Wolf Hollow
but calling me out of my name they miscalled me
Clashavictory
.....
And my name was
Beig-Éire
Little Ireland
The people who gave me that name
knew affection and fun (36)³²⁰

Estas pausas, y por ende el formato, condicionan el ritmo del poema, ya que las pausas detienen el ritmo. Por otra parte, se puede apreciar cierto patrón rítmico, al haber alternancias en la longitud de los versos, como se aprecia en la muestra anterior, y el uso de sangrías en determinados momentos a lo largo del poema, dotándolo de un ritmo característico.

Por ultimo, conviene detenerse en el poema “Music” (*TSTKTB*), un poema que gira en torno a la música tanto en forma como contenido. ¿Qué aspectos musicales ofrece el formato de este poema? La lectura del mismo es bastante esclarecedora, ya que todo gira en torno a la musicalidad de la palabra *ciao* dicha por una niña. A través de su estructura, Hutchinson musicaliza sus recuerdos y palabras:

³²⁰ Ver nota 159.

A high
 thin
 clear
 voice

‘Ciao’

Not too thin
 the child’s voice
 ‘Ciao’
 both *a* and *o*
 coming through clear
a
 so clear
o (109)³²¹

Comienza el poema con un ritmo tranquilo, pausado, reflejado en la distribución escalonada de las palabras. Entre dos saltos de línea, la palabra *ciao*. ¿Por qué entre dos saltos de línea? Porque Hutchinson, como explica a continuación, se queda fascinado ante la musicalidad de la palabra y quiere hacer al lector partícipe de ello. Aislando la palabra, el lector puede deleitarse con su musicalidad, una musicalidad que en gran medida viene dada por el hecho de que es una palabra italiana, con tres vocales seguidas, algo no muy común en la lengua inglesa. Otro aspecto destacado por Hutchinson es la claridad de la pronunciación, de ahí que decida mostrar el saludo italiano aislado. La musicalidad de la palabra se transmite en la representación de las vocales *a* y *o*, que aparecen en cursiva y nuevamente aisladas. La cursiva es la forma que tiene Hutchinson de plasmar la entonación de las vocales, mientras que el hecho de presentarlas por separado aporta la claridad que las caracteriza. Se trata de un ejercicio musical llevado al terreno escrito.

between them

³²¹ “Alta / fina / clara / voz / ‘Ciao’ / No demasiado fina / la voz de la niña / ‘Ciao’ / tanto *a* como *o* / saliendo tan claras / *a* / tan claras / *o*”.

no brusque pause
 the two sounds
 descending
 both letters
 a blend
 tho' separate (109)³²²

Esta estrofa insiste en el sonido y también supone su representación mecanográfica, ya que dice que ambas vocales son una mezcla pero al mismo tiempo van separadas, como refleja la separación a través de la sangría en el verso “tho' separate”, lo que espacia ritmo y pronunciación.

Al final del poema vuelve a darse la situación anterior, sustituyendo el saludo por el nombre de la niña. El formato vuelve a ser el mismo porque Hutchinson percibe nuevamente la musicalidad de la palabra y la voz de la niña:

‘Barbara’

 A thin
 calm
 child's
 voice (110)³²³

Este poema es probablemente el ejemplo más claro de la intención de este capítulo: la musicalidad del habla puede representarse gráficamente a través de la presentación o el formato que se le da al texto, ya que la organización de la estrofa, el estilo de la fuente o incluso la tipografía imitan los diversos aspectos de lengua y habla, como el ritmo, el tono o la pronunciación. De esta forma, oralidad y escritura se aúnan.

5.3.2. Repetición de estructuras

³²² “Entre ellas / ninguna pausa brusca / los dos sonidos / descendiendo / ambas letras / una mezcla / aunque separadas”.

³²³ “‘Barbara’ / la fina / [y] tranquila / voz / de una niña”.

who were there. (20)³²⁵

“Con la *gana* que *tienen* / las *pobres* mujeres!” se repite dos veces con el mismo formato para dar sonoridad y ritmo al poema. Sonoridad por la entonación y pronunciación de la lengua castellana, y ritmo porque es una frase dividida en dos versos, cortada para generar una pausa en el medio, y que se repite para realizar una vez más el mismo ritmo. La repetición posterior de los diferentes elementos de la frase (“pobres mujeres”, “la gana”) incide en sonoridad y repetición además de favorecer la rima, del mismo modo que la repetición del “who were...” vuelve a reproducir la forma de los anapestos y el énfasis en la última palabra o sílaba para generar cierto ritmo regular. Por último, no han de pasarse por alto las cursivas de “Con la *gana* que *tienen*/las *pobres* mujeres”, que inciden en el acento y sonoridad de las sílabas y su correcta pronunciación en la lengua castellana, lo cual es una forma de destacar la musicalidad de las palabras.

“The Lost Garden” (CTL) presenta varios elementos que se repiten. A nivel sintáctico se puede apreciar la repetición de la estructura *I spoke to...* acompañada del correspondiente objeto indirecto, *child* en tres versos y *sweet-natured girl* en uno:

I spoke to the child she still is,
and also, perhaps, to the woman she'll soon become.
I spoke to the child who plays in the garden I grew up in,
Am not, now, allowed to enter;
[...] Oh I spoke to the sweet-natured girl who can play there
[...] I spoke to the child,
in the mind only. (52)³²⁶

Al mismo tiempo, se observa la repetición de otros elementos como sustantivos (*child*, *part*) y verbos (*remember*, *understand*):

I spoke to her as one child to another,

³²⁵ “Y gritó en aquella calle vacía, estrecha y oscura: / ‘¡Con la gana que tienen / las pobres mujeres! / ¡Con la gana que tienen – las pobres mujeres! ¡Con la *gana* que *tienen* / las *pobres* mujeres!’ / Las pobres / pobres mujeres / con la gana que tienen / con la gana esas pobres mujeres / que eran personas / que eran tantas / que estaban allí”.

³²⁶ “Hablé con la niña que todavía es, / y también, quizás, con la mujer en la que pronto se convertirá. / Hablé con la niña que juega en el jardín en el que crecí, / y al que, ahora, no puedo entrar; / [...] Oh hablé con esa dulce niña que puede jugar en él / [...] Hablé con la niña, / solo en mi mente”.

as the child I was
 to the child she is,
 as the child I remember, who is remembering,
 still here.
 And, in part, she understood me.
 As I, in part only,
 understand. (52)³²⁷

La repetición de sustantivos y verbos cumple una doble función: por una parte, crea rimas idénticas y aliteraciones, lo que dota al poema de sonoridad. Por otra parte, las palabras repetidas son o contienen sílabas tónicas, el acento recae en ellas, por lo que funcionan al mismo tiempo de marcadores rítmicos. Lo mismo sucede, a mayor escala, con la oración *I spoke to* y su objeto directo. Su constante a lo largo del poema genera repeticiones que se establecen como ritmos recurrentes o cíclicos que otorgan al poema una regularidad sonora, interrumpida por las diferentes longitudes de los versos para evitar caer en la monotonía.

En ocasiones, la presentación del poema refleja su tono. Es lo que sucede en “British Justice” (*BMS*), donde la sangría le da al poema un toque áspero, acorde con la indignación que refleja:

For British
 read English.
 For Justice
 read Law. (33)³²⁸

Hutchinson se siente indignado ante lo que considera falsa justicia, una justicia británica que realmente aplica la ley inglesa. Esto no solo implica posibles beneficios a favor de Inglaterra y su gente en procesos judiciales, sino que también es el reflejo de lo que era el dominio inglés sobre el resto de territorios de Gran Bretaña, probablemente haciendo hincapié en Irlanda.

³²⁷ “Hablé con ella como un niño habla con otro, / como el niño que era / a la niña que es / a la niña que recuerdo, que está recordando, / aún aquí. / Y, en parte, me entendió. / Como yo, solo en parte, / entendí”.

³²⁸ “En lugar de británica / lea inglesa. / En lugar de justicia / lea ley”.

El formato de este breve poema transmite claramente el mensaje del poeta al alinear los versos impares con una determinada sangría y los pares con otra, lo que hace visible la analogía “British Justice = English Law”. Pero en el plano meramente musical, las diferentes sangrías aportan un ritmo cortante y seco que enfatiza la brevedad del mensaje y el sentimiento de malestar del poeta.

En el caso de poemas como “Poem with Justin for Paul and Nessa” (*WTMG*), se observa una repetición constante a modo de enumeración. Esto genera un ritmo monótono:

At three in the morning
 by four broken phones
 by one phone that worked
 by two lucky sixpenny bits
 by five cruising taxis who turned us away
 by one taxi that took us
 by two bloodsoaked hankies

 By grace of electricity
 by grace of petrol
 by grace of greed
 by grace of money
 we crossed London (18)³²⁹

Si bien resulta monótono, estas repeticiones facilitan un ritmo marcado y constante que se ajusta a su inclusión, esto es, la enumeración de una serie de acciones o, como en el caso de “Clearing” (*TFIAO*), apelativos con los que Hutchinson se dirige a su pareja:

Not mine but yours
 not mine but your own

³²⁹ “A las tres de la mañana / por cuatro teléfonos rotos / por un teléfono que funcionaba / por dos monedas de seis peniques que nos darían suerte / por cinco taxis que pasaron pero no nos cogieron / por un taxi que nos cogió / por dos pañuelos ensangrentados / Por la gracia de la electricidad / por la gracia de la gasolina / por la gracia de la avaricia / por la gracia del dinero / cruzamos Londres”.

My ram-riding fire-fish
 my dark dawn
 my pine-grove in the sun
 on a headland over a bay
 my early morning summer sun
 my clearing in the jungle (21)³³⁰

Estos formatos dotan al poema de un vehículo repetitivo que permite cierta regularidad o estabilidad que se convierte en una constante a pesar de que el número de sílabas de cada verso no sea el mismo, y otorgan al poeta de mayor libertad a la hora de experimentar con palabras, sílabas y rimas.

Los poemas analizados hasta ahora presentan elementos que se repiten, si bien se repiten en momentos puntuales y no constituyen el cuerpo del poema salvo en el caso de “Clearing”. Los dos últimos poemas que se analizarán en este apartado, “Admirations” (ALFAW) y “Winters” (BMS), hacen de la repetición de elementos su eje central.

“Admirations” se basa en la admiración que siente Hutchinson por determinadas personas. Tras iniciar el poema con “Always admire / Edwin Muir / for calling a dandelion a flower” (39),³³¹ el resto de estrofas repite la fórmula *And* + sujeto + *for* + verbo en *-ing* + complementos. De esta manera, el poeta enumera a una serie de personas y el motivo por el que las admira:

And Giacomo Noventa
 for Impresing in the one book
 two versions of the one poem

And that old rip Victoria
 for having the courage to say
 she wasn't amused (39)³³²

³³⁰ “No mío sino tuyo / no mío sino de tu propiedad / mi *fire-fish* [tipo de pez] que se choca cuando nada / mi amanecer oscuro / mi pinar al sol / en un cabo sobre una bahía / mi temprano sol de verano / mi claro en la selva”.

³³¹ “Admire siempre a / Edwin Muir / por llamar flor a un diente de león”.

³³² “Y Giacomo Noventa / por imprimir en un libro / dos versiones de un mismo poema. / Y a esa vieja Victoria / por tener el coraje de decir / que no le divertía”.

Esta repetición estructural genera continuidad y un cierto ritmo, tomando como unidad métrica la fórmula repetida. Por otra parte, la última estrofa (“And, above all, Edwin Muir / for calling a witch-gowan a flooer”, 39)³³³ rima con la primera ya que son muy parecidas,³³⁴ lo cual se traduce en una rima exacta por el uso de las mismas palabras y por tanto (misma) sonoridad, y en una sensación de reinicio o vuelta al comienzo que transporta al lector a los primeros versos y la inercia de volver a iniciar la lectura, lo que posibilita la re-generación del ritmo.

Por su parte, “Winters” bebe de sí mismo para generar en el lector una sensación de continuidad:

The old in winter
 longing for the spring
 hating the cold
 longing for the first warm days
 as if
 wishing their lives away
 even sooner (28)³³⁵

Esta es la primera estrofa. Nótese que las dos estrofas posteriores parten de la misma estructura sintáctica, sujeto + *longing for* + objeto directo + *as if wishing*:

People at work
 longing for pay-day
 as if wishing
 their lives away

People out-of-work
 longing for dole-day

³³³ “Y, sobre todo, a Edwin Muir / por llamar flor a un diente de león”.

³³⁴ *Witch-gowan* y *flooer* son las formas escocesas de “diente de león” y “flor”, respectivamente.

³³⁵ “Los ancianos en invierno / deseando la primavera / odiando el frío / deseando los primeros días cálidos / como si / estuvieran malviviendo su vida / incluso desde antes”.

as if wishing – (28)³³⁶

A su vez, estas estrofas presentan elementos comunes y son casi idénticas, produciéndose una similitud visual y sonora tanto en ritmo como en música.

La siguiente estrofa presenta una palabra importante, *opposite* (“contrario”), ya que Hutchinson emplea la misma estructura de *sujeto + verbo + objeto directo* con la particularidad de que los sujetos son sinónimos de los anteriores (*workers* es sinónimo de *people at work* y *the workless* sinónimo de *people out-of-work*) pero los verbos son antónimos (*longing, hating*):

Workers
hating the 12-month winter
of low pay
The workless
hating their 12-month winter (28)³³⁷

Esta estrofa parece ser el espejo de las dos anteriores, y al mismo tiempo presenta dos oraciones prácticamente idénticas entre sí. Además, el verbo *hating* aparecía ya en la primera estrofa del poema haciendo referencia a una idea similar, la del odio al frío, o en otras palabras, la dureza de los 12 meses del invierno, metáfora de los tiempos difíciles. Finalmente, la sexta estrofa vuelve a repetir elementos de la primera. Es una forma de cerrar e iniciar nuevamente el círculo:

The old in winter
shivering over heaters
longing for the spring (28)³³⁸

“Winters” es una metáfora de la naturaleza cíclica de las cosas. Las estaciones se suceden, los inviernos siempre regresan; y en el aspecto formal y musical, la repetición de los diversos elementos formales o gramaticales como determinados sujetos, verbos o

³³⁶ “Los trabajadores / deseando el día de la paga / como si estuvieran / malviviendo sus vidas / La gente sin trabajo / esperando el día de cobrar el paro / como si desearan –”.

³³⁷ “Los trabajadores / odiando el invierno de 12 meses / que supone su escaso salario / Los que no tienen trabajo / odiando su invierno de 12 meses”.

³³⁸ “Los ancianos en invierno / tiritando junto a las estufas / esperando la primavera”.

estructuras generan una serie de ritmos y sonoridades que reflejan una musicalidad homogénea y de nuevo cíclica, al recurrir a aspectos ya presentes.

A partir de los poemas analizados en este apartado, se puede establecer que el uso continuo de una serie de estructuras o patrones en un poema responde, en lo que a musicalidad se refiere, a la intención de crear ritmos basados en unidades métricas mayores que la sílaba. Estos patrones se apoyan en cadencias más largas y en la presencia constante de palabras o sintagmas que, consecuentemente, generan una repetición de fonemas, lo que posibilita el efecto sonoro.

5.3.3. Contrapuntos

El contrapunto o contraste entre dos elementos puede incidir en la repetición de palabras o métrica y por ende fonemas o ritmo. Es, por tanto, una característica musical más. No es común en la poesía de Hutchinson, pero sí figura en un reducido número de poemas, por lo que también ha de tenerse en cuenta a la hora de considerar los diferentes elementos que conforman las cualidades musicales de su poesía.

“Yet Another Reason for Writing in Irish” (*BMS*) es un claro ejemplo de esto. Dos estrofas que definen sendos pronombres, totalmente opuestos; mismo número de versos, mismo número de sílabas, mismo ritmo:

‘He’
is cold,
hard,
weak.

‘She’
is warm,
soft,
strong. (47)³³⁹

Las características anteriormente mencionadas dotan a este poema de un ritmo muy marcado, brusco, enfatizado por el hecho de que la práctica totalidad de las sílabas

³³⁹ “‘Él’ / es frío, / duro, / débil. / ‘Ella’ / es cálido, / suave, / fuerte”.

sean tónicas. Además, los primeros versos de cada estrofa riman en asonancia, esto es, también hay sonoridad por mínima que sea.

“The Jailing of Devlin” (*WTMG*) parte de la repetición de la oración principal *They are against her because...* para mostrar los motivos que, según Hutchinson, llevaron al encarcelamiento de Anne Devlin.³⁴⁰ En algunas de estas razones se aprecian antónimos que generan rimas internas y a final de verso:

They're against her because they're men
who think men are better than women.
They're against her because they're old
and she's young.
They're against her because they fear death,
as anyone with any sense does,
and because their fear of death
does not mean a liking of life. (30)³⁴¹

Así, *men* se repite en el primer y segundo verso, esto es, una rima exacta interna, al mismo tiempo que rima a final de verso con *women*. Igualmente, *death* rima consigo misma a final de verso y *fear* rima internamente en rima exacta. *Fear* y *mean* producen lo que se denomina *eye rhyme*.³⁴² A esto se suman los inicios de las oraciones, idénticos, lo que propicia coherencia rítmica.

Otro ejemplo de rimas y ritmo en situaciones de contraste es “The Black and White of This World”, también presente en *Watching the Morning Grow*, donde el blanco y el negro se contraponen en estrofas idénticas (“petals white, stem black” en la primera estrofa frente a “petals black, stem white” en la segunda) que crean el mismo ritmo y rimas entre palabras idénticas. El poema termina de la siguiente manera:

A black-petalled,

³⁴⁰ Anne Devlin (1780 – 1851), republicana irlandesa, pariente de Arthur Devlin, participante del Alzamiento de 1798. A través de Arthur entró en contacto con Robert Emmet, líder rebelde nacionalista, para el que trabajó como ama de llaves. Juntos participaron en el Alzamiento de 1803. Por este motivo, fue capturada y torturada.

³⁴¹ “Están en su contra porque son hombres / que piensan que los hombres son mejores que las mujeres. / Están en su contra porque son viejos / y ella es joven. / Están en su contra porque temen a la muerte, / como cualquiera con un poco de sentido teme, / y porque su miedo a la muerte / no significa que les guste la vida”.

³⁴² Rima basada en la similitud ortográfica en lugar de la similitud fonética.

white-stemmed flower
for women's hair.

A white-petalled
black-stemmed flower
for men to wear. (42)³⁴³

Al contar ambas estrofas con casi las mismas palabras en el mismo orden se produce una sonoridad rítmica. Esta sonoridad rítmica contrasta con el formato de las estrofas, que presentan sangrías opuestas en consonancia con el contraste entre ambos tipos de flores y sus destinatarios y, por tanto, producen ritmos opuestos. En cuanto a la sonoridad, no solo viene dada por la coincidencia exacta de palabras (*black, white, petalled, stemmed*), sino también por las rimas que derivan de este hecho (internas y a final de verso). Incluso las palabras que no se repiten riman entre sí (*women* y *men* en rima consonante, *hair* y *wear* en rima asonante.)

Por último, “Small-Famine Diary” (*TSTKTB*) incide en la sonoridad que aportan las rimas internas entre palabras idénticas, con la salvedad de que en este caso la proximidad de las palabras idénticas genera un ritmo muy marcado:

Bread but no butter
or butter but no bread.
Tea without sugar
Or sugar with no tea.
Meat without salt
Or salt without meat. (69)³⁴⁴

Además de las rimas idénticas, vuelve a darse el fenómeno de *eye rhyme* en los versos pares, que produce en el lector una sensación de sonoridad visual, ya que sobre el papel estas palabras transmiten la sensación de que se pronuncian igual aunque posteriormente no sea el caso.

³⁴³ “Una flor de pétalos negros / y tallo blanco / para el pelo de las mujeres. / Una flor de pétalos blancos / y tallo negro / para que la vistan los hombres”.

³⁴⁴ “Pan sin mantequilla / o mantequilla sin pan. / Té sin azúcar / o azúcar sin té. / Carne sin sal / o sal sin carne”.

A través de estos poemas se observa que Hutchinson recurre al contraste entre elementos como si de una herramienta creativa se tratase para crear sonoridad y ritmo, con lo que se prueba que la musicalidad de la poesía no tiene por qué encontrarse o producirse únicamente en la métrica de los pies o en las rimas a final de verso.

5.3.4. Poemas como canciones

Entre los recursos formales que emplea Hutchinson para dotar a los poemas de musicalidad está el de presentar los poemas como canciones aunque no lo sean, mediante la repetición de una estrofa u oración a modo de estribillo. La presencia de un estribillo dota visualmente al poema de un aspecto musical, al darle el mismo formato que una canción, y supone una forma básica de repetición que genera un ritmo base.

Sirva de ejemplo “Historical TV Moment” (*ALFAW*), cuyos versos pares son siempre “I’m *not* the First Lady, / I *am* the First Woman” (51).³⁴⁵ Esto aporta al poema coherencia y unidad rítmica, así como presencia musical, ausente en cuanto a rimas, aliteraciones u otros elementos sonoros se refiere. Sucede lo mismo con “Boxing the Fox” (*TFIAO* 12),³⁴⁶ donde los versos impares componen el estribillo de un poema que bien podría ser una canción, ya que sus estrofas presentan rimas a final de verso.

Inspirado por una canción tradicional china, “The Poet Rides on Horseback through the Night” (*CTL* 33) cuenta con una segunda estrofa muy similar a la última. En ambas se cita el título del poema, lo que podría considerarse una introducción que se repite al final para cerrar el círculo y al mismo tiempo poder reanudar la música. Además, a partir de la tercera estrofa se alternan dos tipos de estrofas con sendas estructuras definidas. La primera consiste en el desarrollo de las estrofas a partir de la estructura *not... but...*, y la segunda en el desarrollo a partir de la estructura *Where you [there] when...?* Cada tipo de estrofa tiene su propia sangría, de forma que se diferencian posibles aspectos musicales como el ritmo, el tono o incluso la melodía sobre la que se recitarían los versos, pero las estrofas que presentan la estructura *Where you [there] when...?* podrían funcionar a modo de estribillo ya que presentan una mayor sangría y una de ellas es la penúltima estrofa del poema. La última cierra el poema con la repetición, en cierta manera, de la estrofa introductoria.

³⁴⁵ “No soy la Primera Dama, / soy la Primera Mujer”.

³⁴⁶ Ver nota 268.

Estos ejemplos ilustran cómo un poema puede ser musical sin tener que limitarse a aspectos sonoros, como las rimas, o métricos, al aprovechar aspectos estructurales que, como se ha observado tanto en este como en otros apartados, también aportan musicalidad tanto a nivel formal como visual.

5.4. Recursos estilísticos

Los recursos estilísticos pueden ser de tipo semántico, como las metáforas; gramaticales, como el paralelismo; y fónicos, como la onomatopeya. Estos dos últimos tipos aportan musicalidad a la poesía en tanto que determinados recursos gramaticales contribuyen a establecer diferentes ritmos y los recursos fónicos contribuyen al ritmo y la sonoridad. Como poeta, Hutchinson emplea diversas figuras retóricas para embellecer sus textos y al mismo tiempo potenciar sus cualidades sonoras.

5.4.1. Recursos gramaticales

Como se expone en el apartado relativo a la repetición de estructuras (164), uno de los medios a través de los que Hutchinson dota de musicalidad a los poemas es la repetición de modelos o esquemas. Estos modelos o esquemas pueden responder a determinados recursos estilísticos.

Uno de los recursos gramaticales recurrentes es el paralelismo o repetición de estructuras sintácticas. Esto produce un ritmo muy marcado que se puede ver favorecido por la similitud en el número de sílabas o palabras entre estructuras sintácticas. Un ejemplo claro es el del ya visto “British Justice” (*BMS*), donde el paralelismo marca tanto el tono como el ritmo del poema.³⁴⁷ “The Black and White of This World” (*WTMG*) también se desarrolla a partir de un paralelismo que describe un tipo de flor según quien la vaya a llevar,³⁴⁸ al igual que “Yet Another Reason for Writing in Irish” (*BMS*), en el que se describen las características de los pronombres *he* y *she*.³⁴⁹ La primera estrofa de “Legend” (*BMS*) también se basa en el paralelismo:

The Russian word for beautiful

³⁴⁷ Ver página 167.

³⁴⁸ Ver página 173.

³⁴⁹ Ver página 172.

is the Russian word for red.
 The Chinese word for silk
 is the Chinese word for love. (35)³⁵⁰

“Poem with Justin for Paul and Nessa” (*WTMG*) muestra paralelismos en versos como “by grace of friendship / by grace of poetry / by grace of marriage” (18) y anáforas, otro recurso estilístico basado en la repetición, en este caso de una o varias palabras al inicio de verso. Desde el punto de vista de la sonoridad, esto refleja un ritmo que transmite lentitud y falta de dinamismo, pudiendo generar monotonía. Sirvan como ejemplo de anáfora los siguientes versos:

by four broken phones
 by two lucky sixpenny bits
 by two red hankies
 by the rending pain of coughing through beaten ribs
 by the broken sleeping of two small children
 by the strength of two tired people (18)³⁵¹

Otro recurso que también crea un ritmo lento es el polisíndeton, consistente en la repetición de conjunciones. Esto se observa en “Admirations” (*ALFAW*), donde se repiten la conjunciones *and* y *for*: “Always admire / Edwin Muir / for [...] And Giacomo Noventa / for [...] And that old rip Victoria / for...” (39). Si bien se produce un ritmo que tiende a la monotonía, el uso de este recurso también refleja un factor introspectivo y/o reflexivo, como se observa en este poema, donde Hutchinson muestra su admiración por una serie de personas.

Cuando se pretende generar el efecto contrario, un ritmo más veloz, se emplea el asíndeton. Aunque la omisión de conjunciones puede encontrarse en la obra de Hutchinson, su uso es escaso y se limita a una serie de versos.

Puede encontrarse asíndeton en “Brown with no Whites” (*CTL*), donde se emplea este recurso para describir a un pony: “Giant brown eyes, unanswerable, softly questing,

³⁵⁰ “La palabra rusa para “bonito” / es la palabra rusa para “rojo”. / La palabra china para “seda” / es la palabra china para “amor”.

³⁵¹ “Por cuatro teléfonos rotos / por dos monedas de seis peniques afortunadas / por dos pañuelos rojos / por el desgarrador dolor de toser con las costillas golpeadas / por el sueño interrumpido de dos niños pequeños / por la fuerza de dos personas cansadas”.

/ no whites” (10).³⁵² En una estrofa posterior del mismo poema se vuelve a observar la omisión de conjunciones: “Other trees bore witness to that rechristening: / apple, sycamore, holly. / Gloucester fields turned green again” (10).³⁵³

También en *Climbing the Light* se encuentran “The Kid on the Mountain” (15) y “Clear the Stove in the Morning” (39). “The Kid on the Mountain” cuenta con una estrofa basada en el asíndeton:

Light-brown,
fawn,
umber, sienna, inaccuracies,
even honey: that old myth. (15)³⁵⁴

Esta figura vuelve a aparecer en otros versos, como en “stone breathing time, / a compact church a tall / bell-tower” (17)³⁵⁵ o “the golden stone / the myth of honey serene on golden churches” (16-17).³⁵⁶ Por su parte, “Clear the Stove in the Morning” incluye este recurso en versos como “empty the teapot, rinse, clear the stove for action”, “the red brown creature, wings wide, / as if suspended, motionless, an inch above the grass” o “Door-bell rung twice, no answer, the friend not in” (39).³⁵⁷ Como se aprecia en estos ejemplos, el asíndeton genera dinamismo y velocidad, creándose un ritmo más rápido que evoca inmediatez y celeridad.

El último recurso estilístico de tipo gramatical que se observa en alguno de los poemas de Hutchinson es el quiasmo, que consiste en repetir palabras o estructuras en orden inverso. El ejemplo más claro se encuentra en “Small-Famine Diary” (*TSTKTB*), donde se refleja la dureza de la hambruna y la dicotomía a la que se enfrenta el pueblo, al verse obligado a elegir una serie de alimentos o su acompañamiento:

Tea without sugar
or sugar with no tea.

³⁵² “Ojos marrones gigantes, irresponsables, buscando con ternura, / sin blancos”.

³⁵³ “Otros árboles fueron testigos de ese segundo bautismo: / manzano, sicómoro, acebo. / Los campos de Gloucester reverdecieron de nuevo”.

³⁵⁴ “Marrón claro, / beige, / ocre, siena, inexactitudes, / incluso miel: ese viejo mito”.

³⁵⁵ “Hora de respirar la roca, / una iglesia compacta un campanario / alto”.

³⁵⁶ “La piedra dorada / el mito del néctar calmo en las iglesias doradas”.

³⁵⁷ “Vacía la tetera, enjuágala, limpia la cocina para ponerla a punto”, “la criatura marrón rojiza, de amplias alas, / como si estuviera suspendida, detenida, una pulgada por encima de la hierba” y “El timbre de la puerta sonó dos veces, sin respuesta, no está el amigo”, respectivamente.

Meat without salt
or salt without meat. (69)³⁵⁸

A efectos sonoros, el uso del quiasmo incide en ritmo y sonoridad. Al basarse en el paralelismo, se repiten sílabas y acentos, lo que implica un ritmo muy definido y rimas exactas internas, a lo que se une la repetición de sonidos.

Se puede encontrar otro ejemplo en “A Bowl of Red Cherries” (*ALFAW*), en donde se lee en la tercera estrofa “the painting itself / gleams and glows – yes, both, / I insist both glows and gleams” (30).³⁵⁹ Nuevamente, las sílabas tónicas recaen sobre las palabras, que se repiten, al igual que los sonidos. Esto incide en un ritmo determinado.

Como se aprecia, los diferentes recursos gramaticales no solo cumplen una función estética, sino también rítmica, al apoyarse principalmente en la repetición, elemento fundamental del ritmo. De la repetición deriva también la realización de los mismos fonemas, y por tanto la sonoridad, si bien la función musical principal de estos recursos se basa en el ritmo.

5.4.2. Recursos fónicos

Los recursos estilísticos basados en el sonido de las palabras son, por su naturaleza, los que mayor musicalidad aportan.

El quiasmo, explicado anteriormente, también supone un recurso fónico en la medida que la repetición de palabras es también una repetición de fonemas. Por lo tanto, el ejemplo anterior ilustra también la sonoridad del recurso.

Otro recurso puntual es la paronomasia o proximidad de palabras de similar pronunciación, como se aprecia en el verso “I kneel, creaking, clicking” (35)³⁶⁰ de “Like Trees, like Islands” (*WTMG*) o en “Knife-Day” (*TFIAO*), en los versos “at the blue-and-white sky to say” y “swivelled his glare to where” (25).³⁶¹

Sin embargo, el recurso fónico más recurrente en la obra de Hutchinson es la aliteración o repetición de sonidos. La sucesión de sonidos similares (paronomasia) e idénticos (aliteración) es un pilar fundamental en la musicalidad de un poema ya que

³⁵⁸ Ver nota 349.

³⁵⁹ “El propio cuadro / brilla y resplandece – sí, ambos / *insisto*, resplandece y brilla”.

³⁶⁰ “Me arrodillo, chirriando, crujiendo”.

³⁶¹ “Al cielo azul y blanco para decir” y “torció su mirada hacia donde”, respectivamente.

genera un ritmo fonético que, prolongado, constituye una base musical sobre la que el resto de fonemas puede funcionar como una melodía. A continuación se mostrarán diferentes ejemplos de aliteración, para poder apreciar así la sonoridad que esta genera.

El primer ejemplo de aliteración se toma del poema “Copper-beech and butter-fingers” (*TFIAO*), donde estos versos sirven de cierre: “adoring gluttonous contrite grateful / so precarious but miraculous foothold?” (19).³⁶² Las palabras *gluttonous*, *precarious* y *miraculous* producen la aliteración del fonema /t/.

En la misma obra se encuentra “All the Old Gems”, donde se aprecian aliteraciones a partir de paralelismos, como en:

and so smooth
and so soft
so I kiss
so I kiss. (16)³⁶³

Y también en versos sin ningún otro recurso estilístico, como en “pastora imperio / and paddy moloney / are playing for you” (17).³⁶⁴ El fonema /s/ en el primer caso y el fonema /p/ en el segundo crean diferentes sonoridades.

El fonema /s/ tiene una importante presencia en “A Bowl of Red Cherries”, pues su repetición es constante en las tres primeras estrofas. Se observa en los versos referidos al quiasmo,³⁶⁵ en los versos “and I can still see / every single cherry / I could almost count them” (30) de la primera estrofa y en la totalidad de la segunda estrofa, con versos como “I’m not sure where I saw that / small simple masterly painting” (30).

Este recurso no es exclusivo del verso, pues también figura en la prosa. Prueba de ello es “Radiant” (*ALFAW*), donde la oración que cierra el poema presenta una repetición del fonema /i/: “Delighted with it, and with himself for inspiring it; and proud of her” (47).³⁶⁶

Por último, es posible encontrar de forma muy puntual alguna onomatopeya, lo cual es una cualidad musical evidente. Así, en “Of Hell and Happiness” (*ALFAW*) se

³⁶² “[¿Cuándo deben perder esos dedos] su adorable, goloso, contrito, agradecido / tan precario pero milagroso punto de apoyo?”

³⁶³ “Y tan suave / y tan mullido / así que lo beso / así que lo beso”.

³⁶⁴ “Pastora Imperio / y Paddy Moloney / están sonando para ti”.

³⁶⁵ Ver página 179.

³⁶⁶ “Encantado con ello, y con él mismo por inspirarlo: y orgulloso de ella”.

puede leer “Lamb was so glad that Coleridge / liked the ‘divine chit-chat’ of Cowper’s letters –” (44).³⁶⁷ *Chit-chat* es la onomatopeya que se emplea en la lengua inglesa para referirse a una conversación trivial entre personas, al cuchicheo.

Al basarse en los sonidos de las palabras, la presencia de los recursos fónicos justifica por sí misma la musicalidad en los poemas; y es que, como se ha apreciado, la aliteración, el quiasmo o la paronomasia son recursos que, de una forma u otra, producen ritmo y sonoridad ya sea a través de la organización o de los fonemas y las palabras o los sintagmas.

5.5. La inclusión de otros idiomas

Dado el carácter europeo y pluricultural de Hutchinson, no es extraño encontrar palabras o incluso versos en otros idiomas entre sus poemas. La inclusión de otros idiomas suele responder a la intención de, entre otras cosas, contextualizar lo que se cuenta en los poemas. Así, se puede encontrar el grito indignado de un hombre borracho en su idioma original en “Midnight” (*ALFAW*), “*Il vescovo di Milano é un ladro*” (21),³⁶⁸ ya que sirve para ubicar al lector en el trasfondo en el que transcurre la acción, en este caso, las calles de Milán. No obstante, la inclusión de otros idiomas también puede responder a intenciones musicales.

Por este motivo encontramos el tercer cuarteto de “Galician Folk-Songs” (*TFIAO*) en escocés, a diferencia de los dos cuartetos anteriores, que están en inglés:

Ma mither is sae puir
we hae nae brei tae eat:
she staps ma face wi kisses,
and syne she starts tae greet. (29)³⁶⁹

Esto no solo produce una sonoridad distinta, ya que el escocés tiene una pronunciación diferente, sino que Hutchinson justifica en las notas del libro la redacción

³⁶⁷ “Lamb se alegró muchísimo de que a Coleridge / le gustase ‘el divino cuchicheo’ de las cartas de Cowper —”.

³⁶⁸ “El obispo de Milán es un ladrón”.

³⁶⁹ “Mi madre es tan pobre / (que) no tenemos pan para comer: / me llena la cara de besos / después de recibirme”.

del cuarteto en escocés por la rima.³⁷⁰ No solo riman los versos pares a final de verso, sino que también se produce una aliteración en el segundo verso (*hae, nae, tae*) posible solo en escocés, ya que la fonética inglesa imposibilitaría este recurso (*have, no, to*).

El irlandés también aporta una sonoridad diferente respecto al inglés en “Pub Song” (*WTMG*). Sin embargo, el poeta aprovecha esta sonoridad para posibilitar la rima entre versos de distinto idioma:

There was lashin’s of water and crusts at their feast–
 ach níor bhlaiseadar Muire, ’s ní fheaca sia Críost–
 but they joked with a hearty good will
 (make you ill). (26)³⁷¹

Feast, en inglés, y *Críost*, en irlandés, riman fonéticamente pese a la diferencia escrita e idiomática. La última estrofa de “Pub Song” incide en esto, incluyendo un nuevo verso en irlandés que rima de forma asonante con los otros versos del poema, en inglés (*fleeced, piss, released, Críost, kiss*), lo que produce además la aliteración del fonema /l/. La lengua irlandesa vuelve a hacer acto de presencia en “Brown with No Whites” (*CTL*), produciéndose una vez más la rima entre una palabra en inglés y otra en irlandés, si bien esta vez es una rima interna: “‘play with your heavy grey cat. A mhac’, ar sé, / ‘ná bí ag briseadh cait: brisfear luath go leor í’” (11).³⁷² *Cat* y *cait*, que son la misma palabra (“gato”) en diferentes idiomas, riman fonéticamente.

También en *Climbing the Light* se encuentra “Traffic-lights are Dangerous”, donde, si bien no figura otro idioma, sí figura la frase de una pegatina imitando un acento: *You toucha my car: I breaka your neck* (47).³⁷³ Esta imitación de un determinado acento, que podría ser un trasvase gráfico de la pronunciación coloquial o callejera, añade el fonema /a/ a final de verbo y dota de mayor sonoridad a la frase.

El español también está presente en la obra de Hutchinson, como en “Saturnino” (*BMS* 20), donde la frase “¡con las ganas que tienen las pobres mujeres!”, a la que ya se hizo referencia anteriormente, llama la atención del poeta, pues la repite varias veces y la

³⁷⁰ “Quatrain 3 is in Scots because of the rhyme” (46).

³⁷¹ “Había un montón de agua y cortezas en su comida– / no sintieron a María ni vieron a Cristo– / pero bromearon con muy buen humor / (te ponen enfermo)”.

³⁷² “‘Juega con tu pesada gata gris. Hijo, no / maltrates a la gata: pronto será maltratada’. En la nota, Hutchinson lo traduce como “Son, don’t be breaking a cat: she’ll be broken soon enough” (56).

³⁷³ “Si tocas mi coche, te rompo el cuello”.

combina con el inglés para dar forma a los últimos versos del poema. El poeta incluso enfatiza algunas las sílabas, al estar estas en cursiva (“*gana*”, “*tienen*”, “*pobres*”, “*mujeres*”) para destacar el acento de las palabras y la sonoridad del idioma.

Pero si hay un poema que aúna musicalidad e idiomas como no ocurre quizás en ningún otro, es “Music” (*TSTKTB* 109), que gira en torno a la musicalidad del italiano. La pronunciación del saludo *ciao* maravilla a Hutchinson, que dedica unos versos a la sonoridad de la palabra, como se refleja en un capítulo anterior.³⁷⁴ “Both *a* and *o* / coming through clear” (109) o “‘Ciao’ said I / without her music” (111) son muestras de cómo un idioma posee cualidades musicales para el poeta, que también destaca la claridad del nombre de la joven italiana: “Barbara / Each syllable as clear and kind / as that warm April sky” (111).

El uso de otros idiomas distintos del inglés no se debe a un capricho personal y cumple diversas funciones. La presencia de palabras, oraciones y versos en otras lenguas responde a una intención localizadora y contextual que sitúa la historia y al lector, a modo de *background*, lo que facilita la inmersión. Sin embargo, el empleo de algunas de estas palabras, oraciones o versos también se debe a razones musicales, ya que se aprovechan los diferentes sonidos y pronunciaciones para generar rimas y sonoridades diferentes a las del inglés. El hecho de que se empleen otras lenguas y sus características fonéticas para enfatizar los diversos aspectos musicales de un poema prueba a su vez que las lenguas poseen musicalidad. Se establece así el vínculo entre poesía, música y otras lenguas. No obstante, no ha de obviarse el hecho de que, para Hutchinson, usar lenguas y combinarlas era habitual por otras dos razones: la primera, la relación entre significante y significado. Una palabra en su idioma original podía transmitir de forma más fiel su contenido que su traducción a otra lengua. Y la segunda, con la inclusión de una lengua se aporta un nuevo matiz cultural que, al combinarse con otra lengua, genera un efecto globalizador del que el propio poeta es parte, debido a su experiencia vital y su visión multicultural del mundo.

³⁷⁴ Ver página 163.

6. *Listening to Bach*

Listening to Bach es una colección de poemas póstumos publicada el 27 de marzo de 2014 por la editorial irlandesa The Gallery Press. Estos poemas, seleccionados por Eiléan Ní Chuilleanáin y Vincent Woods,³⁷⁵ relatan diferentes momentos en la vida del poeta y, sobre todo, “descubrimientos: de lugares, idiomas, amistades, amores duraderos, encuentros especiales, de la soledad y la familia, desde la infancia hasta la madurez”, como indica Ní Chuilleanáin en la solapa del libro. Los recuerdos de niñez de “But For Her” (11) y “Anna Bligh” (12); los amores de la juventud de “What a Young Man Said to My Mother” (16), “The Scent of Memory” (26) y “All Four Letters of It” (28); la fascinación por las lenguas y los viajes de “Triana” (22), “Naming Water” (33) y “Matsudaira” (40), o uno de sus últimos poemas, “On the Locker” (65), hacen de *Listening to Bach* una descripción vital de Pearse Hutchinson como persona y un decálogo temático y estilístico de Pearse Hutchinson como poeta: “No creo que *Listening to Bach* resuma el cuerpo de trabajo de Hutchinson, pero creo que sí refleja muchos de los temas recurrentes de su trabajo – amor, lenguaje, justicia e injusticia, la memoria, el poder de los nombres, la música y el amor sexual”, cuenta Woods.³⁷⁶

Sin embargo, esta colección supone un hecho importante para la elaboración de esta tesis. Publicada con las líneas de investigación ya definidas y terminadas, sus poemas corroboran los estudios realizados previamente en otras obras del poeta, por lo que

³⁷⁵ La idea de publicar esta colección partió de Eiléan Ní Chuilleanáin y Vincent Woods, probablemente las dos personas más cercanas a Pearse Hutchinson. Según Woods, la intención de *Listening to Bach* era la de “hacer un libro que reflejara los temas e intereses de Pearse en los años posteriores a la publicación de *At Least for a While*”. Para ello, elaboraron una lista de poemas no publicados que contaran con el sello de aprobación del poeta: “Pearse me había enseñado sus cuadernos en sus últimos años de vida y había desarrollado un sistema para indicar que un borrador estaba listo para ser publicado”. Entrevista por correo electrónico. 13 julio 2014.

³⁷⁶ Entrevista por correo electrónico. 13 julio 2014.

Listening to Bach también se puede considerar un resumen de “Galicia, Irlanda y el impacto de la música tradicional en la poesía de Pearse Hutchinson”. Por este motivo, este capítulo se centra en los apartados desarrollados a lo largo de esta tesis y cómo son reflejados en estos poemas.

6.1. Música asociada al origen: la identificación cultural

La poesía de Pearse Hutchinson presenta la música como un nexo de unión entre los habitantes de un lugar y el lugar. Esta característica, denominada *sense of place* y de gran importancia en la literatura irlandesa desde el siglo XIX, es el medio a través del que Hutchinson defiende la identidad propia de un país o cultura en poemas como “Pibroch”, “Ó Riada”, “Imagine” o “Affection”, analizados en el apartado del mismo título a partir de la página 79.

La música como aspecto cultural distintivo, ya sea como arte o como cualidad sonora de una lengua, también está presente en *Listening to Bach*. Hutchinson defendía la importancia de los lugares y la identidad local y nacional, y de la misma manera que en “Pibroch”, por ejemplo, en esta colección vuelve a recurrir a la música como elemento de cohesión entre un pueblo y su identidad.

Uno de los poemas en los que esto se percibe es “Pipers and Fiddler”. A través de tres músicos,³⁷⁷ Hutchinson define la cultura, el pensamiento y el sentimiento del pueblo irlandés:

‘I play for the soul, not the feet,’
said the Clare piper Garret Barry.

Willie Clancy said in an interview:

‘The Irish language is the greatest music of all.’

³⁷⁷ Garret Barry (1847 – 1899), gaitero nacido en el condado de Clare, fue uno de los intérpretes de música tradicional irlandesa más importantes del siglo XIX. Debido a las enfermedades derivadas de la Gran Hambruna, se quedó ciego. Fue entonces cuando aprendió a tocar la gaita. Como los antiguos trovadores, viajaba por Irlanda tocando a cambio de alojamiento y comida.

Para más información sobre Willie Clancy, ver nota 164.

Joe Gallagher (1918 – 1979), violinista de Leitrim e intérprete de música tradicional irlandesa. Comenzó a tocar el violín a los 15 años y formó parte de numerosas bandas. La imposibilidad de vivir únicamente de la música le llevó a compaginar sus actuaciones y grabaciones con otros trabajos. Además del violín, Gallagher tocó instrumentos como el banjo o el saxofón.

And when there was a piper in the company
 the Leitrim fiddle player Joe ‘Lucky’ Gallagher always said:
 ‘Let the piper lead.’ (56)³⁷⁸

Las tres personas mencionadas en el poema son músicos irlandeses que tocan música tradicional nacidos en lugares en los que esta tiene una gran presencia, Clare y Leitrim. Aquí el *sense of place* está presente de dos formas: por una parte, estos dos condados tienen como elemento característico e identificador la música. Por otra parte, Barry, Clancy y Gallagher mantenían la historia y cultura del país viva a través de sus interpretaciones, por lo que la música ejerce de nexo de unión entre una región y los diferentes elementos que la conforman (habitantes, historia, tradiciones).

Siguiendo el poema, Garret Barry dice que toca “para el alma, no para los pies”. Tocar para el alma se puede interpretar como tocar para producir un sentimiento o desde los sentimientos, pero el alma es aquello que define a una persona o lugar, las características que hacen a algo único, y esta frase puede aplicarse a Irlanda si se identifica a esta como el alma: Una tierra con su geografía, su gente, historia y cultura propia. En este sentido, Barry toca para mantener una parte de lo que define al país vivo, en este caso la tradición, a través de la música, como si se tratara de un trovador. Y por otra parte, toca para la tierra de la que forma parte y que le hace ser como es, su alma. Esto se correspondería con un sentimiento nacional, de identidad: Barry toca para Irlanda porque le hace sentirse irlandés. Por lo tanto, Hutchinson, mediante la cita de Barry, quiere transmitir que a través de la música se pueden evocar toda clase de sentimientos, incluido el sentimiento nacional.

Según el poema, Willie Clancy identifica la lengua con música, pues ambas pueden definirse como un conjunto organizado de sonidos que transmiten una serie de ideas y posibilitan la comunicación. En este caso, Clancy ve en el irlandés una música propia de su tierra, un elemento diferenciador y parte del *sense of place*, autóctono. Al mismo tiempo, definirlo como “la mejor música de todas” es una muestra del orgullo que siente hacia lo que convierte a su a su pueblo en único. A través de esta cita, Hutchinson reconoce la unión entre música y lenguaje, desarrollada a partir de la página 181 de esta investigación.

³⁷⁸ “‘Toco para el alma, no para los pies,’ / dijo el gaitero de Clare Garret Barry. / Willie Clancy dijo en una entrevista: / ‘La lengua irlandesa es la mejor de todas las músicas.’ / Y cuando había un gaitero en el grupo / el violinista de Leitrim Joe ‘Lucky’ Gallagher siempre decía: / ‘Que marque [el ritmo] el gaitero’”.

Por último, Joe “Lucky” Gallagher decía que el gaitero debía llevar el peso de la música, lo que nos conduce a la cita de Garret Barry. El gaitero toca para el alma, que puede ser el sentimiento, evocado y provocado por la historia en el caso de la música tradicional, o también puede ser la música, uno de los elementos que define a un pueblo. Tocar por o para la música se refiere en este caso a tocar para Irlanda. Por consiguiente, Gallagher defendía que el gaitero llevara el peso de la interpretación porque la gaita es uno de los instrumentos tradicionales irlandeses y, además, uno de los símbolos culturales y nacionales del pueblo, tanto por su función como por lo que transmite a través de sus actuaciones.

Con este poema, Hutchinson refleja la identificación cultural de Irlanda mediante una triple vía: a través de los músicos, la lengua irlandesa y la música en sí. Los músicos son símbolos culturales que mantienen viva la tradición, la lengua es la mejor de las músicas y la música es, como los dos elementos anteriores, uno de los elementos diferenciadores de Irlanda.

Pearse Hutchinson era un apasionado de las culturas del mundo, especialmente las europeas, por eso sus poemas tratan de culturas tan diversas como la catalana, la gallega, la italiana e incluso la japonesa. *Listening to Bach* no es ajeno a esto y trata la identificación cultural de Francia a través de su lengua en “In Praise of French” (49).

Este poema consta de dos partes diferentes pero conectadas a través de la reivindicación del idioma. En la primera parte, Hutchinson vuelve a utilizar las palabras de otra persona para transmitir su mensaje, en este caso, Jean Jaurès.³⁷⁹ “Jean Jaurès [...] once said: *On appelle patois à la langue des vaincus*, meaning: The term ‘patois’ is applied to the language of the conquered” (49).³⁸⁰ En este contexto, el término *patois* hacía referencia a los dialectos regionales de Francia y presentaba connotaciones despectivas, pues eran variantes lingüísticas del francés y por lo tanto no era un francés puro o estándar, se asociaba a estratos sociales y culturales bajos. Lo que Hutchinson defiende a través de la cita de Jaurès es la identificación de una parte de la población a partir de su lengua, o dicho de otra manera, a partir de sus rasgos lingüísticos, estructurales, gramaticales y fonéticos o sonoros.

³⁷⁹ Jean Jaurès (1859 – 1914), político francés de ideología socialista y fundador del diario *L’Humanité*. Tras ser Maestro de conferencias en la Facultad de Toulouse, entró en política como diputado. Posteriormente, y tras ejercer de periodista, ocupó el cargo de concejal y alcalde adjunto en Toulouse, y posteriormente fue elegido diputado por Carmaux. Su actividad política le llevó a ser uno de los fundadores del Partido Socialista en 1902.

³⁸⁰ “Jean Jaurès dijo una vez: *On appelle patois à la langue des vaincus*, lo que significa: el término *patois* se aplica al lenguaje de los vencidos”.

En cuanto a la segunda parte, Hutchinson se maravilla de la pronunciación de la *r* francesa en el primer párrafo: “Piaf, Brassens: the magnificent way they perform the magnificent sound of the letter *r*. Almost like the guttural *g* in Gaelic” (49).³⁸¹ El segundo párrafo también destaca la pronunciación del actor Jean Marais³⁸², “What is unforgettable is the way he said [...] ‘Ma Rose’” (49),³⁸³ que desarrolla en el párrafo siguiente. No obstante, el poeta vincula la pronunciación francesa con la tierra en el tercer párrafo. No solo con el suelo en sí, sino también con sus hablantes:

The French *r* at its most guttural, like the sound of the woodcock, which is the sound of the wood but even more the sound of the earth – not the sound of the planet of hills and skies but the sound of the soil itself, of the ground and the under-earth and all creatures on and under it. (49)³⁸⁴

Hutchinson identifica a un lugar y a sus habitantes a través de la sonoridad de la *r* francesa, que identifica con el sonido de la tierra y “las criaturas sobre y bajo ella”. No compara este sonido con otro, aunque diga que es parecido a la *g* guttural gaélica, y esto es importante porque un elemento sonoro único convierte a un pueblo en algo único también.

El último poema en el que asocia música y origen (o pertenencia a un lugar) lo hace también a través de la sonoridad de una lengua, “Naming Water”. En este caso, el poeta recuerda la pronunciación de los vendedores de agua de Sevilla:

Remembering how the water sellers at the station in Seville, running along beside the train, called out *Agua! Agua!* in hoarse voices, pronouncing the *g* like a guttural *g* in Gaelic – a sound which, in Spanish, doesn’t officially exist... (33)³⁸⁵

³⁸¹ “Piaf, Brassens: la maravillosa forma en la que realizan el maravilloso sonido de la letra *r*. Casi como una *g* guttural en gaélico”.

³⁸² Jean Marais (1913 – 1998), actor y director francés.

³⁸³ “Lo que es inolvidable es la forma en la que dijo [...] ‘Ma Rose’”.

³⁸⁴ “La *r* francesa en su forma más guttural, como el sonido de la perdiz, que es el sonido del bosque, o más aún, el sonido de la tierra – no el sonido del planeta de las colinas y los cielos, sino el sonido del suelo mismo, de la tierra y lo que hay debajo, y todas las criaturas [que viven] sobre y bajo ella”.

³⁸⁵ “Recordando cómo los vendedores de agua de la estación de Sevilla, corriendo junto al tren, gritaban ‘¡Agua! ¡Agua!’ con voz ronca, pronunciando la *g* como una *g* guttural en gaélico – un sonido que, en español, no existe oficialmente...”

Hutchinson destaca la presencia de un sonido emitido por españoles que, oficialmente, no existe en español, lo que significa que dentro del pueblo español, una parte de la población presenta sus propios rasgos fonéticos únicos.

Podemos concluir, por tanto, que la música como identificador cultural que muestra aspectos distintivos de diferentes colectivos está presente en *Listening to Bach* al igual que en otros libros, como *The Frost is All Over*, *The Soul that Kissed the Body* o *Watching the Morning Grow*. Sea en forma de canciones populares o de fonética, Hutchinson defiende la música como parte del *sense of place* que moldea y conforma diferentes países geográficos en los países de la mente.

6.2. Música y clases sociales

En esta colección no hay poemas que vinculen explícitamente la música con las clases sociales, aunque en los poemas “Pipers and Fiddler” e “In Praise of French”, analizados en el apartado anterior, se encuentran sendas referencias a la cuestión que nos ocupa.

En “Pipers and Fiddler” se cita a Garret Barry, un gaitero nacido en el condado de Clare durante la época conocida como *Great Famine* o Gran hambruna.³⁸⁶ Debido a la malnutrición y las enfermedades producidas por este suceso, Barry se quedó ciego y aprendió a tocar la gaita, de la que vivió a base de recorrer las comunidades granjeras del oeste de Irlanda tocando en recintos y locales, cual trovador. Esto indica que Barry era de clase humilde, pues sufrió las consecuencias de la Gran hambruna y se vio obligado a viajar de un lugar a otro para subsistir. Este hecho evoca el poema “Pub Song” (*WTMG* 26), en el que un violinista pobre sin hogar entra en un local a pedir una bebida, pues en ambas situaciones un músico vive de forma ambulante, sin hogar y sin recursos económicos.

En cuanto a “In Praise of French”, Jean Jaurès hablaba del término *patois* como “la lengua de los vencidos”. Se señalaba en el apartado anterior que este término hacía referencia a los dialectos regionales de Francia, considerados incultos y socialmente inferiores, lejos del francés unificado o estándar que se había comenzado a establecer tras la Revolución Francesa. En este sentido, podemos relacionar el término “vencidos” con

³⁸⁶ La Gran hambruna irlandesa tuvo lugar entre los años 1845 y 1849. También se conoce como La hambruna de la patata irlandesa, pues la pérdida consecutiva de tres cosechas de patata provocó escasez de alimentos y trabajo, que a su vez derivó en un éxodo masivo.

aquellos que no tienen recursos o aquellos a los que se les ha impuesto algo, razón por la que Hutchinson podría haber traducido *vaincus* como “conquistados”. En cualquier caso, observamos cómo se vuelve a relacionar a las clases humildes con la música, en este caso mediante variedades dialectales de una lengua. ¿Y cómo se relacionan música y lengua? Según la definición de la Real Academia Española de la Lengua,³⁸⁷ una lengua es un sistema de comunicación verbal y escrito formado por un conjunto de signos sonoros (fonemas, sonidos) y gráficos (letras), por lo que la música no solo ha de entenderse como arte, sino también como sonoridad.

Como se observa, no hay una relación directa entre música y clases sociales, pues no hay poemas que muestren esta relación de forma explícita o textual. Sin embargo, “Pipers and Fiddler” y “In Praise of French” sí cuentan con una relación implícita entre estos dos elementos. El primer poema cita a un músico afectado por la Gran hambruna irlandesa, ciego, que tenía que viajar por el país como los antiguos trovadores para subsistir, lo que implica que era de clase social humilde. En el segundo poema, las variantes regionales, con sus características fonéticas y signos sonoros propios, también estaban relacionadas con clases humildes y trabajadoras, pues se consideraban socialmente inferiores e incultas al no corresponderse con el francés unificado de la zona central.

Como cuenta Vincent Woods, “Pearse era muy consciente de las clases sociales, la discriminación y la discriminación hacia los músicos, no solo en la cultura irlandesa, sino también en la británica y escocesa, y eso le enfadaba muchísimo”,³⁸⁸ y estos poemas, así como los analizados en el apartado “Música y clases sociales” (89), lo confirman, lo que nos permite establecer la denuncia de la situación de las clases bajas, también a través de la música, como uno de los ejes temáticos de la poesía de Pearse Hutchinson.

6.3. Música como elemento vital

La música mueve los sentimientos y emociones en poemas incluidos en diferentes obras, como “A Colour-Photo” (CTL 55), “Newcastle West” (ALFAW 65), “A True Story Ending in False Hope” (CTL 45) o “Pibroch” (TFIAO 44), y lo mismo sucede con algunos de los poemas incluidos en *Listening to Bach*.

³⁸⁷ Lengua (del lat. *lingua*). s.f. Sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana. Web. 9 noviembre 2014.

³⁸⁸ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

Es necesario volver a citar “Pipers and Fiddler”, pues como se señalaba en la página 187, Garret Barry destaca el hecho de “tocar para el alma”, la esencia del ser humano. La música no solo imita los sentimientos del alma, sino que también los evoca. De esta manera, un anciano pasa de la ira por la falta de música a la tranquilidad ante su presencia en “Newcastle West”³⁸⁹ y los emigrantes de “Pibroch” se sienten como en su Irlanda natal a pesar de iniciar una travesía complicada hacia una tierra desconocida.³⁹⁰ En el caso de la colección que nos ocupa, “In Praise of French” muestra cómo la sonoridad de ciertas letras en boca de un actor sorprende a Hutchinson, pues esos tres sonidos reflejan tres sentimientos:

That guttural *r* drawn out, though not too much, and the vowel *o* drawn out, though not too far, and the *z* sound of the *s* – no three-letter sounds could have been put together more aptly or more completely to convey such deep longing, menace, despair – (49)³⁹¹

Se cumple así la afirmación de Aristóteles, “nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música, para imitar [...] todos los sentimientos del alma”.³⁹² Los diferentes sonidos producen deseo, peligro y desesperación, tres sensaciones diferentes que convergen en una sola palabra y se transmiten, al mismo tiempo que provocan otros sentimientos en el poeta, los de sorpresa (al escuchar la palabra) y admiración (“I can’t believe Marais ever gave a better performance than the way he uttered that one word, those three sounds...”, 49).³⁹³

Por último, hay un tercer poema, “Merrion Square, 1948”, acerca de una anécdota que le sucede al poeta. Al salir de una gran habitación en la que se celebraba una fiesta, Hutchinson se encuentra a otra persona observando los jardines de Merrion Square. Tras unos minutos sin hablar, ambos se presentan y vuelven a quedarse callados. El silencio se rompe cuando la otra persona, de nombre Deesh, se saca su ojo de cristal y se lo mete en la boca para morderlo. Este sonido asusta a Hutchinson, que sale de allí: “After another

³⁸⁹ Ver página 101.

³⁹⁰ Ver páginas 79-80.

³⁹¹ “La *r* gutural alargada, aunque no demasiado, y la vocal *o* alargada, aunque no demasiado lejos, y el sonido *z* de la *s* – ningunos otros tres sonidos de letras podrían haberse juntado mejor o [de forma] más completa para expresar tanto deseo, peligro, desesperación –”

³⁹² Ver página 97.

³⁹³ “No puedo creer que Marais haya hecho una mejor interpretación que la de la forma en la que pronunció esa única palabra, esos tres sonidos...”

short silence he took out his glass eye, placed it between his snow-white teeth, and began to crunch. That was the only sound in the still night square. I fled” (57).³⁹⁴ Nuevamente, un sonido produce un sentimiento, en este caso inquietud o incluso miedo.

Pero en este poema no solo establece una relación “sonido – sentimiento”, pues también hay una relación “ausencia de sonido / silencio – sentimiento”. Y es que tanto Hutchinson como Deesh buscan en el silencio de la noche la tranquilidad que no encuentran en la fiesta que se celebra en Merrion Square.

Se concluye, por consiguiente, que Hutchinson refleja en su obra aquello que defendía Aristóteles, y tanto la música y los sonidos como los silencios producen sentimientos. En esta colección solo encontramos tres poemas que reflejen esto, pero la forma en la que lo hacen y el efecto que producen son claros.

6.4. La música como eje central del poema

Esta colección que se está analizando toma su nombre, como suele ocurrir, de uno de los poemas que incluye, “Listening to Bach”, título que define y refleja la importancia de la música tanto en la vida de Hutchinson como en su poesía. Y es que en ocasiones, la música es el eje central del poema, ya sean poemas inspirados en canciones populares, en sonidos que llaman la atención del poeta o poemas sobre la música en sí.

En el caso de *Listening to Bach*, encontramos poemas que tratan sobre la sonoridad, igual que en “Music” de *The Soul that Kissed the Body* o “Koan” de *Barnsley Main Seam*.³⁹⁵ El primero de ellos es “Names”, en el que Hutchinson se maravilla al leer el nombre de un medicamento: “So the minute I got those particular tablets the name delighted me: *Clavamel*. A clean, crisp sort of a name” (21).³⁹⁶ A partir de este nombre, el poeta construye el resto del poema, en el que separa sus monemas para explicar lo que le sugiere cada uno. La fascinación por el nombre *Clavamel* viene de la claridad de su sonoridad. A su vez, una de las cosas que le sugiere el nombre es la que casi podría considerar su palabra favorita, la española “clavel”: “Nearly my favourite word in the whole world is: *Clavel*. The Spanish word for carnation” (21).³⁹⁷ Esto también ha de

³⁹⁴ “Tras otro breve silencio se quitó su ojo de cristal, lo colocó entre sus dientes blancos como la nieve y empezó a morderlo. Ese fue el único sonido en la tranquila y oscura plaza. Salí pitando”.

³⁹⁵ Ver páginas 117-118.

³⁹⁶ “Así que en cuanto cogí esas pastillas me maravilló su nombre: *Clavamel*. Una especie de nombre limpio y claro”.

³⁹⁷ “Mi palabra casi favorita del mundo entero es: clavel. La palabra para referirse en castellano a *carnation*”.

destacarse, pues a Hutchinson le gustaban las palabras por su sonoridad, pero lo que destaca de “Names” es cómo, a partir de la sonoridad de un nombre, Hutchinson construye un poema que discurre por caminos lingüísticos (la palabra española “clavel”) e históricos (al hacer referencia a Am Bedkar).³⁹⁸

Las referencias a otros idiomas se repiten en “Matsudaira”, donde el poeta parte de rimar palabras en diferentes idiomas para desarrollar su poesía:

I'd like to rhyme the Japanese clan Matsudaira
with the Catalan word *captaire*
meaning beggar, and it would rhyme too.

I want to rhyme *captaire*
with the Irish word *meidhre*
meaning merriment: well, wouldn't it? (40)³⁹⁹

Por último, para terminar con los poemas que se centran en la sonoridad, tenemos que citar de nuevo “In Praise of French”, en el que, una vez más, la pronunciación de una palabra, la francesa *rose*, sorprende a Hutchinson por los sentimientos que transmite, “longing, menace, despair” (49).⁴⁰⁰ Además, también se habla de la pronunciación de ese fonema /r/ como algo único y propio de los franceses. Estos dos aspectos son el eje de la segunda parte de este poema.

La poesía analizada hasta ahora en este capítulo se centraba en la sonoridad, pero también encontramos poemas en los que la música *per se* es la protagonista. Es el caso de “Tuning Fork Chair-leg”, “Pipers and a Fiddler”, y, sobre todo, “Listening to Bach”.

“Tuning Fork Chair-leg” habla del director de coro del colegio de Hutchinson y su carácter, pues castigaba con golpes en las manos a aquellos niños que no cantaban en el tono correcto. Estos golpes, como el título indica, se daban con la pata de una silla. En este caso, la intención del poeta es transmitir un recuerdo de su infancia a modo de

³⁹⁸ B.R. Ambedkar (1891 – 1956), político y jurista hindú que luchó contra la discriminación social en la India.

³⁹⁹ “Me gustaría rimar el clan japonés Matsudaira / con la palabra catalana *captaire* / que significa mendigo, y también rimaría. / Quiero rimar *captaire* / con la palabra irlandesa *meidhre* / que significa alegría: y bien, ¿no rimaría?”

⁴⁰⁰ “Deseo, peligro, desesperación”.

anécdota, desde la perspectiva que dan los años, como se deduce de la ironía con la que termina su historia:

[you'd have to] feel sorry for his musical ears how much we must have
hurt them
he was transferred back to his native haunts
God help those poor boys though who knows –
Perhaps he transferred his love to a different art:
The painting of still lives –
The Hand of a Painter Manqué, with Tuning Fork and Chair-leg (19)⁴⁰¹

Sin embargo, la construcción de la historia gira en torno a la música, ya que se centra en el director, su actitud y las pruebas que realizan los diferentes alumnos. Además, el poeta describe la importancia de la música tanto en el colegio como para el propio director, al que insufla pasión: “Music his mision how could so great a school / survive a second longer without a choir? / His black soutane swirling with passionate love –” (18).⁴⁰²

“Pipers and a Fiddler”, como se señaló en la página 186, tiene como protagonistas a tres músicos que opinan sobre su profesión y lo que les sugiere la música, con la que uno de ellos identifica la lengua irlandesa. Decíamos que Hutchinson, a través de estas citas, expresaba su idea sobre la música y la importancia que esta tenía como parte fundamental de la cultura y la nación, y a través de este poema, otorga a la música el protagonismo principal.

Hemos dejado para el final de este análisis el poema que da título a la colección, “Listening to Bach” (61), pues creemos que de él se pueden obtener diversas lecturas que reflejan lo que significa la música para Pearse Hutchinson:

Gottschalk,
said Driscoll,

⁴⁰¹ “[tendríamos que] sentirnos culpables por sus oídos musicales, cuánto daño les habremos hecho / le mandaron de nuevo al lugar del que procedía. / ¡Dios se apiade de esos pobres chicos! Aunque quién sabe – / Quizás dedicó su amor a otro arte diferente: / pintar bodegones – / La Mano de un Pintor Fracasado, con un Diapasón y la Pata de una Mesa”.

⁴⁰² “Música su misión. ¿Cómo podría sobrevivir un segundo más una escuela tan magnífica sin un coro? / Su sotana negra se movía con apasionado amor –”

why've you never finished that poem about angels?
 Because,
 said Gottschalk,
 I was listening to Bach. (61)⁴⁰³

La música es el motivo por el que los dos personajes hablan y, por ende, por lo que se escribe este poema. Es la contestación a la pregunta, como si el poeta nos quisiera transmitir que en ella encontramos respuestas. La música es la razón por la que no se termina el poema, o en otras palabras, es un elemento fundamental para seguir adelante. Y es algo que se escucha, porque está presente. No solo se muestra la música como protagonista del poema, sino también como algo que forma parte del día a día, pues escuchar música es una actividad tan cotidiana como escribir; también se muestra como centro de atención, porque se deja de hacer algo por escucharla; y por último, se presenta como un elemento en torno al cual gira la vida, por las razones anteriormente expresadas. Esta podría ser la visión de Hutchinson sobre la música y coincide con lo que dice Vincent Woods al respecto: “la música era parte esencial del alma de Pearse, para él era algo espiritual. Creo que le ayudaba a seguir adelante en la vida. En ocasiones lo expresaba de forma muy elocuente y también de forma discreta”.⁴⁰⁴

La música es parte esencial de los poemas analizados en este apartado de la misma manera que era parte esencial del alma de Hutchinson, como dice Woods. Esto demuestra no solo la relevancia de la música en su vida, sino también en su literatura.

6.5. Otros usos y referencias musicales

El apartado anterior mostraba poemas centrados en la música, aunque, al igual que cuando se analizaban las diferentes colecciones de Hutchinson, también encontramos dos poemas en los que hay referencias musicales menores que reflejan la presencia de la música en el día a día.

El primero de ellos es “Mitteleuropa”, en el que la música de Vivaldi⁴⁰⁵ ameniza el ambiente de un restaurante donde el poeta descubre al compositor italiano: “but was I

⁴⁰³ “Gottschalk, / dijo Driscoll, / ¿por qué nunca terminaste ese poema sobre ángeles? / Porque, / dijo Gottschalk, / estaba escuchando a Bach”.

⁴⁰⁴ Entrevista personal. 24 octubre 2013.

⁴⁰⁵ Antonio Vivaldi (1678 – 1741), compositor y violinista italiano de la época Barroca. Sus composiciones abarcan diferentes géneros, como la música de cámara, la música vocal y la ópera. Uno de sus trabajos más

at all expecting as I dined in style / in Joyce's favourite eating house in Zurich / to hear for the first time the name of Vivaldi" (36).⁴⁰⁶ Otra cosa que llama la atención de Hutchinson es el letrero de un cobertizo en una estación: "to read on the side of a white shed / impeccably painted in big black letters / WAITING ROOM FOR MOZART" (36).⁴⁰⁷ El poeta destaca dos elementos relacionados con la música, en este caso dos compositores, aunque su función en el poema es menor, ya que lo que da título al poema y el autor quería destacar es, probablemente, el crisol geográfico que se da en el restaurante en la región donde suceden los eventos que se narran (Europa Central o, precisamente, *Mitteleuropa*), pues en un restaurante alemán se encuentra un escocés que escucha el nombre de un compositor italiano en boca de un militar americano con ascendencia irlandesa enamorado de un soldado eslavo.

El otro poema es "After the Pageant", donde una chica muestra su indignación tras un espectáculo musical que celebraba el ingreso en Europa y pretendía hacer olvidar el sufrimiento y el conflicto político e ideológico de Irlanda:

all that
suffering, her people's long suffering and hope
in a quarter-of-an-hour swept under the stage
or out the emergency exit: Eliminate
the negative – no wonder
that Belfast girl cried out:
'We don't exist!' (43)⁴⁰⁸

Reaparece el Hutchinson crítico que lucha contra la injusticia, representada esta vez en forma de espectáculo conciliador que pretende negar una realidad histórica.⁴⁰⁹ En

conocidos es *Le quattro stagioni* ("Las cuatro estaciones"), donde aúna música y poesía, ya que cada uno de los cuatro movimientos de los que se compone, representativo de una estación, va precedido por un soneto.

⁴⁰⁶ "Pero no esperaba para nada mientras cenaba distinguidamente / en el restaurante favorito de Joyce en Zurich / escuchar por primera vez el nombre [de] Vivaldi".

⁴⁰⁷ "Leer a un lado de un cobertizo blanco / impecablemente pintado en letras negras grandes / SALA DE ESPERA PARA MOZART".

⁴⁰⁸ "Todo ese / sufrimiento, el largo sufrimiento y la esperanza de su gente / en un cuarto de hora barrido bajo el escenario / o fuera por la salida de emergencia – con razón / aquella chica de Belfast gritaba: / '¡No existimos!'"

⁴⁰⁹ El trasfondo político de este poema hace referencia a la inclusión de Irlanda en la Unión Europea en 1973, durante el conflicto de Irlanda del Norte. Este conflicto, que se inició en los años 60, surge del enfrentamiento entre Irlanda del Norte, de religión protestante y partidarios de mantener su vínculo con el

este caso, el espectáculo mencionado es el detonante para que tanto la chica como Hutchinson muestren su indignación, aunque no es el motivo en sí que produce la reacción, ya que esta se debe al rechazo y al hecho de pasar por alto la situación política de Irlanda.

La música en estos poemas no tiene tanta importancia como en los del apartado anterior, sino que figura como un elemento más dentro de la composición, de la misma manera que es un elemento más en las situaciones que describe el poeta. Se observa así que la música no siempre ocupa un lugar destacado, pero no por ello deja de estar presente.

6.6. Hutchinson como bardo moderno

Una de las facetas que destacamos de Hutchinson es la de ejercer de bardo moderno a partir de determinadas premisas. La principal era tomar como punto de partida aspectos tradicionales para desarrollar su poesía, como en *Done into English*, y en esta colección no observamos poemas que se ajusten a esta premisa. Sin embargo, también considerábamos bardo a Hutchinson al identificarlo como continuador de las *caoineadh songs* y criticar la situación de Irlanda mediante composiciones poéticas, como en *The Soul that Kissed the Body*. En la última colección del poeta encontramos un poema que encaja dentro de este criterio y que se ha explicado en el apartado anterior, “After the Pageant”. En él, Hutchinson critica cómo las manchas negras de la historia se omiten por interés, especialmente cuando se pretende destacar el éxito. Ese es el motivo por el que la chica de Belfast grita “we don’t exist!” (43), pues parece que al celebrar la entrada de Irlanda en la Unión Europea desaparece el sangriento conflicto entre católicos y protestantes.

Hay otro poema que recuerda a las *caoineadh songs*, “Near the Grand Canal”, cuya segunda parte muestra a un Hutchinson que reflexiona acerca de James Connolly,⁴¹⁰ uno de los líderes del Alzamiento de Pascua: “But I couldn’t help thinking of that great

Reino Unido, con los republicanos irlandeses, católicos y a favor de la independencia de la República de Irlanda.

⁴¹⁰ James Connolly (1868 – 1916), líder socialista republicano y revolucionario, defensor de la independencia de Irlanda y uno de los líderes del Alzamiento de Pascua de 1916, una rebelión armada originada por los republicanos irlandeses contra el dominio británico y por la independencia de la República de Irlanda, que tuvo lugar en la Pascua de 1916, de ahí su nombre. Este hecho es crucial en Irlanda, pues es un acontecimiento clave de cara a la obtención de la independencia en 1922 y a su vez acrecentó la brecha entre nacionalistas y republicanos.

half-lost cause James Connolly died for – and of all other fine causes never entirely won, or entirely lost” (30).⁴¹¹ La posición del poeta ante la causa de Connolly no es clara, aunque debemos tener en cuenta que Connolly lideró una insurrección por la independencia de Irlanda y Hutchinson era partidario de la autonomía y conservación de las culturas, tanto mayoritarias como minoritarias, como se observa en poemas como “The Frost is All Over”, “Imagine” o “The Lie of Fear”, donde se muestra a favor de la nación gaélica (“Gaelic nation I love and need”, 91).⁴¹² Si tenemos esto en cuenta, es posible que Hutchinson se lamenta de que la causa de Connolly fuera una causa semi-perdida, así como de otras causas que, como dice, nunca llegaron a ganarse o perderse del todo.

Por tanto, la faceta de Hutchinson como bardo moderno vuelve a estar presente en esta colección. No en el sentido estricto de la palabra, pues no incluye canciones tradicionales ni parte de ellas para elaborar poemas, pero sí como un continuador de las *caoineadh songs* o canciones de lamento, al mostrar su desagrado hacia ciertas circunstancias históricas de Irlanda.

La importancia de la música en la poesía de Pearse Hutchinson no solo se aprecia en los contenidos. Como hemos visto en el capítulo relacionado con los elementos formales de su poesía, la música también está presente en la métrica, rimas y diferentes recursos estilísticos, con los que se produce una sonoridad y ritmo determinados. En los siguientes apartados se analizarán dichos elementos en una serie de poemas de *Listening to Bach* en los que se aprecian con claridad, con el fin de probar que las conclusiones establecidas a partir del estudio de las diferentes publicaciones de Hutchinson también son aplicables a esta postrera colección.

6.7. Rimass

La práctica totalidad de poemas incluidos en *Listening to Bach* están escritos en prosa o siguiendo el modelo de verso libre, por lo que apenas presentan rimas. Estas solo son observables en dos poemas, “Matsudaira” y “Milarepa”. El primero de ellos habla precisamente de rimas, que se producen entre palabras de diferentes lenguas, lo que en inglés se denomina como *macaronic rhyme*: “I’d like to rhyme the Japanese clan

⁴¹¹ “Pero no pude evitar pensar en esa gran causa semi-perdida / por la que James Connolly murió – y en todas esas otras nobles causas / que nunca se llegaron a ganar del todo, o perder del todo”.

⁴¹² “Nación gaélica a la que amo y necesito”.

Matsudaira / with the Catalan word *captaire* [...] I want to rhyme *captaire* / with the Irish word *meidhre*” (40).⁴¹³ Se tratan por tanto de rimas homónimas asonantes que generan sonoridad.

Respecto a “Milarepa”, encontramos diferentes tipos de rimas en las primeras estrofas. Entre la primera estrofa y la segunda encontramos una rima a final de verso o *end rhyme* de tipo asonante:

Brother and sister
kneeling side by **side**
on the one prie-dieu

He is seven
She's **five** (46)⁴¹⁴

En cambio, en la tercera estrofa rima los versos impares mediante el uso de la misma palabra, lo que definía como *identical rhymes*:

Her long **hair**
is golden
His long **hair**
Turquoise (46)⁴¹⁵

Al igual que en poemas de otras colecciones, las rimas de estos poemas marcan unas constantes sonoras que además se apoyan en la métrica para producir ritmo, por lo que los poemas adquieren cualidades musicales.

6.8. Métrica y ritmo

Se explicaba en el apartado anterior que las rimas se apoyan en la métrica para producir la sonoridad de los poemas. Por este motivo, los poemas analizados serán los

⁴¹³ Ver nota 399.

⁴¹⁴ “Hermano y hermana / se arrodillan uno junto al otro / en el *prie-dieu* / Él tiene siete [años] / Ella tiene cinco”.

⁴¹⁵ “Su largo cabello / es dorado / Su largo cabello / turquesa”.

vistos en el apartado anterior, a fin de encontrar los patrones rítmicos que potencian la sonoridad.

“Matsudaira” cuenta con rimas a final de verso. Su análisis métrico es el siguiente:

x / x / x x x / / x x / x
 I'd like to rhyme the Japanese clan Matsudaira
 x x / x x / x /
 with the Catalan word *captaire*
 / x / x x / x / /
 meaning beggar, and it would rhyme too.

x / x / x /
 I want to rhyme *captaire*
 x x / x x / x
 with the Irish word *meidhre*
 / x / x x / x /
 meaning merriment: well, wouldn't it? (40)⁴¹⁶

Como se aprecia, los versos constan de pies que comienzan por sílabas átonas, salvo en el caso de los últimos versos de cada estrofa. Si bien no se encuentra un patrón exacto u homogéneo, debido al uso del verso libre y a una forma de escribir que imita el habla, sí observamos una tendencia rítmica, tanto dentro de cada verso como entre los versos de la primera estrofa y la segunda. Así, cada verso tiende a su propia regularidad rítmica, como en “with the Catalan word *captaire*”, “I want to rhyme *captaire*” y “with the Irish word *meidhre*”. En cuanto a la relación entre los versos de la primera estrofa y sus correspondientes en la segunda, se tiende de nuevo al reflejo. Por ejemplo, el segundo verso de la primera estrofa está formado por dos anapestos y un yambo, mientras que el segundo verso de la segunda estrofa se compone de dos anapestos y un troqueo. En el caso de los versos terceros, ambos presentan los mismos pies salvo el añadido de una sílaba tónica más en el tercer verso de la primera estrofa. Por lo tanto, puede establecerse que “Matsudaira” tiende al ritmo, reforzado por las rimas, para producir musicalidad en el poema.

⁴¹⁶ Ver nota 399.

La métrica de “Milarepa” tampoco es exacta, aunque de nuevo se observa cierto orden dentro de la heterogeneidad:

/ x x / x
 Brother and sister
 / x / x /
 kneeling side by side
 x x / / /
 on the one prie-dieu

/ x / x
 He is seven
 / /
 She's five

x x /
 Her long hair
 x / x
 is golden
 x x /
 His long hair
 x /
 turquoise

En la primera y segunda estrofa predominan los pies de sílaba inicial tónica, mientras que en la tercera estrofa los pies cuentan con una primera sílaba átona. El cambio de acentuación entre estrofas produce un cambio de ritmo, que se potencia por el número de sílabas por verso. En la primera estrofa, todos los versos están formados por cinco sílabas. En la segunda, los versos son de cuatro y dos sílabas, por tanto no regulares, pero en la tercera estrofa los versos constan de tres sílabas, a excepción del último, que cuenta con dos. Aunque solo hay una diferencia de dos sílabas entre la primera estrofa y la tercera, es suficiente para que cada estrofa cuente con su propia dinámica sonora.

La decisión de analizar únicamente los poemas comentados en el apartado anterior se debe a que es poesía en verso, y como tal, el número de sílabas por verso está medido

y calculado para producir unos patrones rítmicos, a diferencia del verso libre o la prosa poética del resto de poemas de la colección, en los que se imita el ritmo natural del habla. Tras su análisis, se observa que, como en los demás poemas de Hutchinson escritos en verso, existe una tendencia a la homogeneidad métrica y, por consiguiente, rítmica, que al marcar el contraste entre sílabas tónicas y átonas produce ritmo.

6.9. Sonoridad y organización

Una de las características de la poesía de Pearse Hutchinson es la distribución del poema u orquestación visual. “To Bring Posada Back from the Grave” es uno de los ejemplos más claros.⁴¹⁷ La mayoría de los poemas de esta colección se escribieron en prosa o en verso de forma convencional. No obstante, se vuelven a encontrar poemas que destacan por su presentación y el uso de sangrías para crear ritmos.

El poema en el que la orquestación visual se percibe con mayor claridad es “Lakes in Leitrim”:

Once I had the lakes of Leitrim
 all spread out on a big map
 under these two eyes
 every single lake in Leitrim
 and not even one overflowing.

But each one a blue pool
 as rich a blue as mortal
 eye could see or god imagine –
 mellow, young, and calm that blue,
 no excess yet sensuous. (50)⁴¹⁸

⁴¹⁷ Ver página 158.

⁴¹⁸ “Una vez tuve [todos] los lagos de Leitrim / extendidos en un mapa grande / bajo estos dos ojos / cada lago en Leitrim / y ni siquiera uno se desbordaba. / Pero cada uno una piscina azul / de un azul tan rico como un ojo / mortal podría imaginar o un dios imaginar – / un azul suave, joven y tranquilo / sin excesos pero sensual”.

“Lakes in Leitrim” evoca un recuerdo del Hutchinson viajero, pues nos cuenta que el poeta observó los lagos de Leitrim en un mapa durante diez minutos hasta que volvió a la realidad cuando su compañero de viaje se volvió a dirigir a él.

Este poema presenta un contraste entre la calidez y la luz de los lagos (“as rich a blue as mortal / eye could see or god imagine –”, “and all this clear calm warm blueness / on a ground of perfect white”, 50)⁴¹⁹ y la oscuridad de la realidad, tanto en el ambiente como físicamente (“my friend bore me off in his car again / throughout the dark-green county – / bright after the heavy rains...”, 50-51),⁴²⁰ lo que indica que los lagos maravillaban a Hutchinson, y que seguramente le gustaría verlos en persona o estar en ellos. Si se tiene esto en cuenta, el uso de sangrías y espacios respondería a crear un efecto de suspiros al recordar los lagos, que formalmente se traduce en pausas de cierta duración al realizar la lectura.

El uso de sangrías para ofrecer una distribución y ritmo diferentes también está presente en “Swans” y “On the Locker”, si bien el efecto que producen es distinto. En el primer poema, la presentación visual responde a un esquema estructural, pues se repite en las primeras estrofas. A medida que avanzan los versos, la sangría se va acentuando:

A poet who was also a calligrapher
 wanted to represent the new millennium
 so he painted in Indian ink
 (which he'd always loved)
 a swan
 followed by three circles
 and showed it to everyone he knew
 (which by that time wasn't many).
 All but two wanted to know what it meant.
 The circles were just as big as the swan
 so he painted a new picture:
 a swan
 followed by three circles,
 only this time the swan was upper-case

⁴¹⁹ “Y todo ese azul claro, tranquilo y cálido / en una tierra de [un] blanco perfecto”.

⁴²⁰ “Mi amigo me aburrió de nuevo en su coche / a lo largo del condado verde oscuro – / brillante tras las lluvias intensas”.

and the circles lower-case. (64)⁴²¹

A efectos musicales, la suma de las diferentes sangrías y su repetición crea un ritmo muy marcado que produce el efecto de ralentizar el habla, como si Hutchinson quisiera transmitir claridad para que el lector entienda perfectamente la historia y a la vez destacar los elementos clave, como los cisnes que dibuja. La importancia de estos elementos viene dada por su distribución en el texto, pues al aplicar la sangría quedan aislados y destacan, lo que genera las pausas que transmiten la claridad. Esto mismo se repite en “Resistance”, donde se aíslan los nombres propios para destacarlos:

My father and mother when I was born called me

Xan

My brother they named

Mingos (41)⁴²²

En “On the Locker”, la distribución de los versos no parte de la misma intención que en “Swans”, pues pretende lograr un efecto distinto:

On the locker-lid

a biscuit-wrapping

torn,

waves in a sudden breeze

just like a flower. (65)⁴²³

En este caso, la palabra *torn* (“roto”) se ha desplazado hacia la derecha con la intención de reflejar lo que cuenta el poema, que el envoltorio de la galleta está roto y, al mismo tiempo, junto con la palabra *breeze*, producir el efecto visual de que sobresale de la taquilla en la que está atrapado. Desde el punto de vista musical, la larga pausa antes

⁴²¹ “Un poeta que también era calígrafo / quería representar el nuevo milenio / así que pintó con tinta india / (que siempre le había encantado) / un cisne / seguido de tres círculos / y se lo enseñó a todos los que conocía / (que en aquel momento no eran muchos). / Todos salvo dos quisieron saber lo que significaba. / Los círculos eran tan grandes como el cisne / así que pintó un dibujo nuevo: / un cisne / seguido de tres círculos / solo que esta vez el cisne era mayúsculo / y los círculos minúsculos”.

⁴²² “Cuando nací, mi padre y mi madre me llamaron / Xan / y a mi hermano / Mingos”.

⁴²³ “En la taquilla / un envoltorio de una galleta / roto, / se mueve con una brisa / como una flor”.

de *torn* causa una gran distancia entre palabras, simula la ruptura del envoltorio. El ritmo y la sonoridad transmiten literalmente un hecho físico.

El recurso de la orquestación visual y el uso de sangrías también está presente en otros poemas como “Sleepwalking 2” (58), si bien no se han analizado todos los casos porque el análisis de estos tres poemas demuestra que la presentación y organización de los poemas sobre el papel responden tanto a motivos visuales como intencionales y musicales, ya que además de captar la atención del lector se pretende transmitir un significado o implicación relacionado directamente con el poema potenciado a su vez por su lectura y los diferentes ritmos y pausas que esto genera.

6.9. Recursos estilísticos

Se ha visto cómo Hutchinson incluye recursos gramaticales y fónicos en algunos de sus poemas para aportar expresividad, sonoridad y ritmo,⁴²⁴ y en el caso de *Listening to Bach* también encontramos, aunque en menor medida, figuras retóricas que logran el mismo fin.

El paralelismo o repetición de una estructura gramatical era uno de los recursos estilísticos más recurrentes en la poesía de Pearse Hutchinson, y en esta colección también está presente. El primer poema, “But for Her”, es prueba de ello, ya que incluye tres paralelismos diferentes. El primero de ellos es el de la estructura *oración subordinada con conjunción when + oración principal*, presente por ejemplo en las dos primeras estrofas:

On very cold nights **when I was a child in bed**
he took my feet between his hands to warm them,
 believing warm feet kept all the body warm,
 and it worked and I slept through the cold.

Out for walks, **when I got tired**,
he carried me on his back.
 What age was I **when**, walking along the canal,
 approaching Latouche Bridge,

⁴²⁴ Ver páginas 176-181.

I stopped, looked up at him and said: (11)⁴²⁵

El segundo de los paralelismos es el de la estructura vista en la estrofa anterior, *What age was I when... I looked up at him/her and said*, pues se repite en la cuarta estrofa:

What age was I before that, **when**,

Standing on a traffic island

In the middle of O'Connell Bridge,

Holding her hand, waiting to cross,

I looked up at her and said:

'Mammy, I only want you.' (11)⁴²⁶

Por ultimo, el tercer paralelismo lo encontramos en la quinta estrofa, en la que se repite la estructura *when, at + edad, I discovered +sustantivo*:

That began to stop **when, at fifteen**,

I discovered sex,

And went on stopping **when, at seventeen**,

I discovered booze. (11)⁴²⁷

A través del paralelismo, Hutchinson crea una continuidad sonora, un eco que resuena en el lector al mismo tiempo que genera rimas al repetir palabras exactas, lo que aporta musicalidad.

Lo mismo sucede en "All Four Letters of It", donde la repetición de la oración "I wrote your name in snow on..." y el uso de dos adjetivos y un sustantivo en los versos de la segunda estrofa marcan un ritmo concreto y una sonoridad recurrente:

⁴²⁵ "En las noches muy frías cuando era un niño en cama / [él] ponía mis pies entre sus manos para calentarlos, / creyendo que los pies calientes mantenían todo el cuerpo caliente, / y funcionaba y dormía durante el frío. / Al pasear, cuando me cansaba, / me llevaba a sus espaldas. / Qué edad tendría cuando, caminando a lo largo del canal, / acercándonos a Latouche Bridge, / paré, le miré y dije:".

⁴²⁶ "Qué edad tendría antes de eso, cuando, / estando en una isleta / en el medio de O'Connell Bridge, cogiendo su mano, esperando a cruzar, le miré y dije: / 'Mamá, solo te quiero a ti'".

⁴²⁷ "Eso empezó a parar cuando, a los quince, / descubrí el sexo, / y siguió parando cuando, a los diecisiete, / descubrí la bebida".

I wrote your name in snow
on the Capuzinerberg

clear blue sky
bright winter light

I wrote your name
on a high hill

remembering long
delight new-lost

I wrote your name in snow (28)⁴²⁸

Finalmente, debemos destacar “Still”, pues a partir del paralelismo transmite su mensaje e identifica el contenido y su estructura con el título:⁴²⁹

On a warm sunny day in the summer
not to be able to go out:
that must be hell, a man thought.

On a warm sunny day in the summer
not to be able to go out:
that is hell, he knows. (63)⁴³⁰

Este poema habla de la imposibilidad de salir fuera un día de verano, de permanecer cerrado en casa, metafóricamente inmóvil, y lo desagradable que es, situación que un par de años después el narrador no ve como algo malo, sino como algo positivo:

⁴²⁸ “Escribí tu nombre en la nieve / en el Capuzinerberg / cielo claro [y] azul / luz brillante de invierno / Escribí tu nombre / en una colina alta / recordando el largo / placer nuevo-perdido / Escribí tu nombre en la nieve”.

⁴²⁹ *Still* significa “inmóvil”.

⁴³⁰ “No poder salir fuera / un día soleado y cálido de verano: / eso debe ser un infierno, pensó un hombre. / No poder salir fuera / un día soleado y cálido de verano: / es un infierno, lo sabe”.

On a warm sunny day in the summer
 to still be alive to look out
 at the trees and grass and the sky:
 that's not too bad, he thought,
 that's not too far from heaven. (63)⁴³¹

Se crea por tanto una sensación de inmovilismo y perpetuidad al mantener el mismo entorno y situación, el estar cerrado en casa en verano, aunque cambien las opiniones; y la misma estructura, lo que a efectos musicales refleja un ritmo monótono que acrecenta aún más las sensaciones mencionadas.

También se basa en la repetición la anáfora, como habíamos visto en “Poem with Justin for Paul and Nessa” de *Watching the Morning Grow*.⁴³² En *Listening to Bach* podemos encontrar una anáfora en “The Woman Who Chose Cakes”:

and the mother can stand it no longer
 and her heart goes out to them all
 and she casts all prudence to the four wild winds
 and to hell with the scrimping and scraping
 and the long, long
 being beholden (32)⁴³³

Como en el poema de *Watching the Morning Grow*, el efecto sonoro de la anáfora transmite monotonía y pesadez.

Un último recurso a destacar es, de nuevo, la repetición, pero en este caso de sonidos y palabras, en los poemas “Sleepwalking 1” y “Sleepwalking 2” (páginas 42 y 58 respectivamente). El término *sleepwalking* significa “sonambulismo”, y Pearce Hutchinson reproduce ese estado a través de la repetición de palabras y sonidos que dan a los poemas un ritmo atropellado y brusco, como en este fragmento de “Sleepwalking 1”:

⁴³¹ “Estar aún vivo para ver / los árboles y la hierba y el cielo / un día soleado y cálido de verano: / no está tan mal, pensó, / no [se] está tan lejos del cielo”.

⁴³² Ver página 168.

⁴³³ “Y la madre no lo puede soportar más / y su corazón se sale ante ellos / y clama toda prudencia a los cuatro salvajes vientos / y al infierno con el ahorrar y el recortar / y el largo, largo reprimir su ser”.

Sleeping in his armchair the sometime sleepwalker dreamt
 he was waking up halfway down the top flight of stairs
 but not walking or stepping but already sitting
 on the middle stair of seven half way between
 the top landing and the midway landing (42)⁴³⁴

La presencia de los diferentes recursos estilísticos expuestos en este apartado prueba que Hutchinson recurría a ellos para ofrecer musicalidad y potenciar los aspectos literarios o formales del texto en lugar de decantarse por una redacción que se asemejara más al ritmo y estilo natural del habla, presente en poemas como “Near the Grand Canal”, por ejemplo, con lo que destaca su faceta poética.

6.10. Otros idiomas

Así como en la poesía anterior a esta colección se encuentran numerosas inclusiones y referencias a otros idiomas,⁴³⁵ *Listening to Bach* incluye siete poemas con sendas referencias a otras lenguas: “Names” (21), “Triana” (22), “Naming Water” (33), “Shanty Towns near Barcelona” (34), “Matsudaira” (40) e “In Praise of French” (49). Al igual que en el resto de las publicaciones de Pearse Hutchinson, la presencia de otros idiomas distintos del inglés cumple una función contextualizadora, como en “Naming Water” (“I smiled and said, ‘Tot siens’, preparing to walk on”, 33)⁴³⁶ o “Triana” (“And the first street-name I saw / landing from the long, broad bridge, was / PUREZA”, 22),⁴³⁷ al mismo tiempo que aporta una sonoridad diferente y dinámica. Por otra parte, la presencia de otras lenguas en “Naming Water” e “In Praise of French” cumple también una función identificadora que asocia, a través de la sonoridad, a una gente con su pueblo.⁴³⁸

En cuanto a “Matsudaira”, se ha desarrollado en la página 194 cómo la pronunciación del gaélico y el catalán sirven para rimar palabras e integrar diferentes lenguas a partir de un denominador común, la musicalidad.

⁴³⁴ “Durmiendo en su sillón el a veces sonámbulo soñaba / que se despertaba en medio del tramo alto de las escaleras / pero no caminando o avanzando sino ya sentado / en el escalón del medio de siete a mitad de camino entre / el descansillo de arriba y el descansillo del medio”.

⁴³⁵ Ver página 181.

⁴³⁶ “Sonreí y dije ‘Tot siens’ [‘nos vemos’], preparándome para continuar”.

⁴³⁷ “Y el primer nombre de calle que vi, / al salir del largo y amplio puente, fue / PUREZA”.

⁴³⁸ Ver páginas 189 y 188 respectivamente.

Por lo tanto, la inclusión de otros idiomas en esta colección responde a los mismos motivos por los que aparecen en las demás publicaciones. Al hacer esto, Pearse Hutchinson aporta elementos contextualizadores y aspectos culturales que también ofrecen musicalidad, pues cuentan con su propia sonoridad y rasgos fonéticos, lo que incide en el vínculo entre poesía, música y lenguas, como ya se ha expuesto en la página 183.

6.11. Valoración de *Listening to Bach* dentro del estilo literario de Hutchinson

Tras analizar diferentes poemas de la colección póstuma *Listening to Bach*, que incluye tanto poemas inéditos como poemas anteriormente publicados, para determinar hasta qué punto las investigaciones y análisis desarrollados y defendidos en esta tesis a partir del estudio de las publicaciones de Pearse Hutchinson forman parte de su espectro estilístico y temático, podemos concluir que *Listening to Bach* no solo refleja algunas de las temáticas de Hutchinson, como indicó Woods,⁴³⁹ sino también su visión de la música como elemento contextual, formal y de contenido, pues los diferentes usos y relaciones de esta presentes a lo largo de su obra aparecen de nuevo en esta colección. Esto demuestra que la presencia de los distintos aspectos investigados aquí forman parte íntegra del espíritu y la técnica poética de Hutchinson, ya que han sido una constante en su vida literaria y aparecen, una vez más, en este libro, que abarca poemas originales y anteriormente publicados y que se lanzó durante la realización de esta tesis.

⁴³⁹ Ver página 185.

7. Géneros tradicionales irlandeses en Pearse Hutchinson

Cuando consideré la faceta de Pearse Hutchinson como bardo moderno me basé en cuatro premisas: recopila canciones tradicionales, como las cantigas de *Done into English*; se basa en canciones populares para desarrollar su poesía, como los poemas inspirados por las *songs of lies*; elabora poemas con estructuras propias de canciones, con un estribillo que se repite; y el paralelismo de una serie de poemas con las *caoineadh songs*. La influencia de este tipo de canciones, que conforman un género tradicional irlandés también conocido como *lament*, plantea la siguiente cuestión: ¿puede percibirse la influencia de otros géneros tradicionales relacionados con la música en Pearse Hutchinson? Este apartado ofrecerá la respuesta. Para ello, he seleccionado dos géneros irlandeses en los que música y poesía son indivisibles, la balada y el *sean-nós*, y un tercer género poético desarrollado en el siglo XVII, el *aisling*. La definición de cada uno, con un ejemplo representativo, permitirá identificar sus características principales en los diferentes poemas de Hutchinson.

7.1. La balada

La balada surgió en Francia a partir de las *ballades* (“músicas para bailar”) como una canción narrativa o poema acompañado de música y gozó de gran popularidad en Inglaterra e Irlanda durante la Edad Media y hasta el siglo XIX. Los compositores escribían las baladas en octavillas, que después podían ser distribuidas y vendidas e incluían ocasionalmente ilustraciones que acompañaban al texto. Se pueden distinguir dos tipos principales de balada, la folk o popular y la literaria.

La balada popular, normalmente anónima, tiene su origen en el siglo XII y era compuesta para ser cantada y entretener o perpetuar valores culturales. Esta composición se transmitía de forma oral a lo largo de generaciones y regiones y se caracterizaba por ser breve y contar leyendas o historias de amor mediante el diálogo. El elemento más importante en esta composición era la acción, lo que provocaba un menor desarrollo de personajes, motivaciones o transmisión de valores. Formalmente, la balada popular contaba con un lenguaje sencillo estructurado en cuartetos que alternaban versos de cuatro y tres acentos en los que solían rimar los versos pares, como en “The Rose of Tralee”:⁴⁴⁰

The pale moon was rising above the green mountain,
the sun was declining beneath the blue sea;
when I strayed with my love to the pure crystal fountain,
that stands in the beautiful Vale of Tralee.⁴⁴¹

Por su parte, la balada literaria es un poema narrativo surgido en el siglo XVIII que imita la balada popular. Al contrario que esta, de autoría generalmente anónima e interpretada por gente de clase social humilde, la balada literaria fue desarrollada por intelectuales y miembros de las clases altas que, en lugar de pretender una función lúdica o la conservación del patrimonio cultural, aspiraban a crear un producto artístico. Frente a la sencillez de la balada popular, y movida por la finalidad estética, la literaria es más elaborada y compleja. Esto hace que no siempre siga la estructura formal en la que se inspira. Una de las baladas literarias más conocidas es “The Rime of the Ancient Mariner”,⁴⁴² del poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, en la que los cambios en el tono del poema se reflejan en el lenguaje y la técnica narrativa.

Temáticamente, una balada narra una historia, que puede ser de tipo romántica, como “The Rose of Tralee”; fantástica, como “The Rime of the Ancient Mariner”;

⁴⁴⁰ Balada del siglo XIX, escrita por Edward Mordaunt Spencer y musicada por Charles William Glover, cuya historia gira en torno a la “rosa de Tralee”, una mujer de destacada belleza. Esta balada inspiró un festival de belleza que se realiza en el pueblo de Tralee, nombrado a partir de la balada.

⁴⁴¹ “La blanca luna se alzaba sobre la verde montaña, / el sol desaparecía tras el mar azul; / cuando me dirigí con mi amor a la fuente cristalina, / que se encuentra en el hermoso valle de Tralee”.

⁴⁴² “The Rime of the Ancient Mariner” es una balada que se divide en varias partes y en la que un marinero narra su horrible experiencia durante un viaje a un invitado de una boda. Su barco zarpa del puerto pero una tormenta hace que se desvíe hasta la Antártica, donde quedan atrapados. Un albatros aparece para guiarlos pero el marinero decide matarlo, lo que causa una maldición que acaba con toda la tripulación. Tras el arrepentimiento y las súplicas del marinero, la maldición desaparece e intervenciones sobrenaturales ayudan al marinero a volver a tierra.

histórica, como “The Wearing of the Green”;⁴⁴³ o sobre mitos y leyendas, como “Robin Hood and the Monk”.⁴⁴⁴ En una época en la que el acceso y la presencia de libros eran escasas, ya que la mayor parte de la población no sabía escribir, las baladas eran una forma de transmisión cultural en la que el acompañamiento de música cumplía una función lúdica al mismo tiempo que mnemotécnica.

En cuanto a la métrica, la balada estaba escrita para ser acompañada de música, por lo que la rima y el ritmo eran de gran importancia. Debido a esto, contaba con una estructura propia, la *ballad meter* o *ballad form*: cuartetos que alternan versos yámbicos de cuatro y tres acentos en los que el segundo y el cuarto verso riman consonante o asonantemente. El primer y tercer verso no han de rimar necesariamente, pero pueden contener rimas internas.⁴⁴⁵ En “The Rime of the Ancient Mariner” pueden observarse este tipo de estrofas:

‘The ship was cheered, the harbour cleared,
merrily did we drop
below the kirk, below the hill,
below the lighthouse top.

The Sun came upon the left,
out of the sea came he!
and he shone bright, and on the right
went down into the sea.⁴⁴⁶

Como se aprecia, los versos pares riman entre sí y el primer verso de la primera estrofa contiene una rima interna, como el tercero de la segunda estrofa, y el ritmo de

⁴⁴³ Balada que trata la represión de los simpatizantes de la rebelión de 1798. Dicha rebelión surge de la *Society of United Irishmen* (“Sociedad de Irlandeses Unidos”), fundada en 1791 con la intención de restaurar la República en Irlanda. La revolución apenas duró unos meses y sus integrantes y simpatizantes, que vestían de verde (de ahí el título de la balada), fueron duramente reprimidos.

⁴⁴⁴ Balada sobre el mito inglés de Robin Hood, forajido de los bosques de Sherwood que robaba a los ricos para repartir el botín entre los pobres. Esta balada narra cómo Robin Hood es capturado, enviado a prisión y posteriormente rescatado por sus compañeros, que se infiltran primero en la Corte y después en la prisión.

⁴⁴⁵ La descripción de los diferentes tipos de ritmos, rimas y recursos estilísticos puede encontrarse en el capítulo dedicado a la forma en la poesía de Pearse Hutchinson, a partir de la página 139.

⁴⁴⁶ “El barco fue vitoreado, el muelle despejado, / alegremente pasamos / junto a la iglesia, junto a la colina, / junto a la cima del faro. / El Sol salió por la izquierda, ¡salió del mar! / y brilló resplandeciente, y por la derecha / se metió en el mar”.

los versos impares se apoya en cuatro sílabas fuertes mientras que el de los versos pares se apoya en tres.

La balada es un género de gran importancia en Irlanda. Las primeras canciones y baladas recogían y transmitían la historia de la isla, eran fuente de información y vehículo que transportaba historias de una población a otra. Por otra parte, el sufrimiento vivido por el pueblo irlandés a nivel histórico, político, económico, social y humano está relacionado con la música a través de las baladas. Estas composiciones animaban en los momentos difíciles, reflejaban los sentimientos del pueblo y cumplían una función de crónica política y social. “The Wearing of the Green” es un ejemplo de esto último, pues relata cómo los ingleses reprimen a los irlandeses tras la fallida revolución de 1798:

Oh, Paddy dear, and did you hear
the news that's going round?
The shamrock is forbid by law
to grow on Irish ground.

St. Patrick's Day no more we'll keep
his color can't be seen.
For there's a bloody law against
the wearing of the green.⁴⁴⁷

En estas dos estrofas se aprecian las medidas que Inglaterra toma contra Irlanda tras la rebelión de 1798, por las que prohíbe cualquier manifestación cultural y, por ende, cualquier elemento conformador de la identidad nacional, con la intención de erradicar el pensamiento nacionalista e imponer el dominio inglés. Además, el lenguaje empleado en el tercer verso de la segunda estrofa (“maldita ley”) denota desprecio y rabia frente a estos actos, lo que muestra que este tipo de composiciones, como se señalaba en el párrafo anterior, también sirven para que el pueblo exprese sus sentimientos.

Dado que las baladas transmitían el sentir de Irlanda, los movimientos nacionalistas recurrieron a ellas para reivindicar su ideología y defender una república independiente, como ilustra “A Nation Once Again” de Thomas Osborne Davis:

⁴⁴⁷ “Oh, querido Paddy, ¿has oído / las noticias que están circulando? / Se ha prohibido por ley que el trébol / crezca en suelo irlandés. / No volveremos a celebrar San Patricio / no se podrán ver sus colores / porque hay una maldita ley contra / aquellos que visten de verde”.

When boyhood's fire was in my blood
 I read of ancient freemen
 when Greece and Rome who bravely stood
 three hundred men and three men.

And then I prayed I might yet see
 our fetters rent in twain
 and Ireland long a province be
 a nation once again.⁴⁴⁸

Definidas las características principales de la balada, estableceré su posible influencia en la literatura de Pearse Hutchinson mediante la identificación de los aspectos mencionados.

Para determinar la influencia de la balada a nivel temático se emplearán los bloques principales enumerados en las páginas 214 y 215, por lo que se buscarán poemas románticos, fantásticos, históricos y con componentes del folclore.

Pearse Hutchinson escribió una serie de poemas románticos en los que se dirigía a una persona que amaba. Los dos primeros se encuentran en *Watching the Morning Grow* y son “I stole a march and you stole a coaster; black to a bright room” y “Like Trees, like Islands”. En el primero, el poeta piensa en la persona amada y en cómo se complementarían a través de símiles como “I felt you were a finger, / I felt I was a nail”, “I knew you were a dancer, / I hoped I was the dance” o “I dreamt I was a nightmare, / I dreamt you kept me sane” (32).⁴⁴⁹ Estas formas de expresar que están hechos el uno para el otro terminan con una estrofa en la que Hutchinson sueña que, tras una batalla con un dragón, volvería con la persona rescatada a un cuarto de tenue luz para “subir y bajar, / bajar y subir”, lo que se refiere posiblemente a la realización del acto sexual. Esta última estrofa evoca los cuentos infantiles en los que un caballero rescata a una princesa de las

⁴⁴⁸ “Cuando llevaba el fuego de la adolescencia en la sangre / leí acerca de antiguos hombres libres / que defendieron valerosamente a Grecia y Roma / trescientos hombres y tres hombres. / Y luego recé para que pudiera ver / nuestros grilletes rotos / e Irlanda, que fue mucho tiempo una provincia, / sea de nuevo una nación”.

⁴⁴⁹ “Sentí que eras un dedo, / sentí que [yo] era una uña”, “Sabía que bailabas, / [y yo] deseaba ser el baile” y “Soñé que era una pesadilla, / soñé que me mantenías cuerdo”, respectivamente.

garras del dragón, se casan y son felices. Por tanto, “I stole a march...” es un canto al amor desde un punto de visto romántico, pero también pasional.

“Like Trees, like Islands” muestra un amor más tierno a partir de algo tan sencillo como arrodillarse para atar unos zapatos, momento en el que ambas personas se acercan física y emocionalmente y que, a pesar de su brevedad, está cargado de sentimiento:

The meeting lasts only a minute,
but these minutes recur,
and in that minute the trees congress
their different bird-song, squirrels, iguanas,
climbing, swarming, crawling life,
fruits and flowers if any.
They can even share lightning. (35)⁴⁵⁰

Es un poema sobre el romanticismo de los pequeños detalles que refleja el cariño que una pareja puede tener.

The Frost is All Over contiene tres poemas con sendos sentimientos: anhelo, deseo y afecto. El anhelo está representado en “To bring Posada back from the grave; or, let me be the skeleton in your cupboard”, donde ya desde el título el autor plasma el deseo de ser correspondido por una persona con la que aparentemente no tiene mucho en común, como señalan los versos “when 44 / falls in love / with 21” o “when a desert / falls in love / with a jungle stream” (20). Es tras estas líneas cuando Hutchinson habla de esa deseada correspondencia:

Let me be the skeleton in your cupboard:
I swear I’d never try to get out:
I’d be golden browning up the deathwatch-beetle
and carving my doggerel, your name,
gently on the inside walls. Your name,

⁴⁵⁰ “El encuentro solo dura un minuto, / pero estos minutos se repiten, / y en ese minuto los árboles unen / sus diferentes cantos de pájaros, ardillas, iguanas, / animales que trepan, [que] reptan, enjambres, / frutas y flores de haberlas. / Puede que incluso compartan rayos”.

your name on the dark walls. (20)⁴⁵¹

El deseo sexual está presente en “All the Old Gems” a través de las referencias al físico de la persona que yace en cama junto a Hutchinson y el vocabulario empleado:

Sometimes I lift the dark
dark brown, almost black
hair to kiss your nape
and before I can eat
I’m stopped in my tracks

In light-brown regalia
that takes to your body
as close as a lover
you’re like – to my frenzy –
a banderillero
but never quite murderous
flamenco dancer
but mostly more gentle

so what can I do
but shrug out the colors
and lust and wait (16)⁴⁵²

Finalmente, “Copper-beech and butter-fingers” es un poema con un lado dulce y tierno:

You made me feel so young again
that imagining I was over eighty,

⁴⁵¹ “Déjame ser el esqueleto en tu armario: / Juro que nunca intentaría salir: / Sería el marrón dorado del escarabajo del reloj de la muerte / y grabaría mi aleluya, tu nombre, / cuidadosamente en las paredes interiores. Tu nombre, / tu nombre en las oscuras paredes”.

⁴⁵² “A veces levanto el pelo marrón / oscuro oscuro, casi negro / para besar tu nuca / y antes de que pueda comer / me detengo en el camino / con un vestido marrón claro / que se pega a tu cuerpo / como un amante / eres – lo que me vuelve loco – / como un banderillero / pero nunca tan violento / bailarina de flamenco / pero mucho más dulce / Así que, ¿qué puedo hacer yo / salvo reprimir mi ser / y mi lujuria y esperar?”

basking in a second
 but more precocious childhood,
 I started climbing trees
 to bring you down the moon growing
 on every tree-top. (19)⁴⁵³

Obras como *Climbing the Light*, *The Soul that Kissed the Body* y *At Least for a While* también cuentan con poemas románticos. “Findrum” (CTL 23) incide nuevamente en el amor pasional, al afirmar que si la persona amada estuviera con él en Findrum, podrían hundir aún más la cama e “incluso romperla”, mientras que “Letter to Alan” (ALFAW 58) es una carta en la que Hutchinson recuerda cariñosamente a su difunto compañero y “Wouldn’t It Be Lovely” (TSTKTB) un deseo o ilusión que al poeta le gustaría cumplir, como señala el título, el de viajar en moto con su pareja: “Me on the pillion behind you, / my two arms around you, / the motor-bike going fast”, “no noise at all from the engine / only the small sound / of you and me breathing” (95).⁴⁵⁴

Por otra parte, Hutchinson escribió poemas sobre el amor como sentimiento, como “Into their True Gentleness”, “It Still Happens” (WTMG 20 y 45) o “The Right to Love” (BMS 13), en los que defiende el poder del amor, al que define como “la más grandiosa realidad”⁴⁵⁵ y que se manifiesta especialmente a través de la ternura (*gentleness*), como se aprecia en los versos “I once found you gentle— / believing that the greatest thing to be—” o “If love is the greatest reality, / and I believe it is, / the gentle are more real / than the violent” (20).⁴⁵⁶

Pearse Hutchinson escribía sobre la vida, la experiencia, los viajes, los sentimientos y las sensaciones. Apenas cultivó la temática fantástica, por eso en su obra solo se encuentran cinco poemas que podrían ser considerados fantásticos. Dos de ellos se encuentran en *The Frost is All Over*, uno a continuación del otro. “The slaves come back to haunt him as he reads” (38) indica en su título que los esclavos de algún señor (descrito como “hiena de salón”) vuelven de la muerte para atormentarlo, mientras que

⁴⁵³ “Me hiciste sentir tan joven de nuevo / que imaginando que tenía cerca de ochenta [años], disfrutando de una segunda / pero más precoz infancia, / empezaba a trepar por los árboles / para traerte la luna que crecía / en cada copa de los árboles”.

⁴⁵⁴ “Yo en el sillín detrás de ti, / mis dos brazos alrededor de ti, / la motocicleta yendo rápido” y “ningún ruido del motor / solo el pequeño sonido / de tú y yo respirando”, respectivamente.

⁴⁵⁵ “Into their True Gentleness”, 20.

⁴⁵⁶ “Una vez me pareciste tierno— / creyendo que eso era lo mejor que se puede ser—” y “Si el amor es la más grandiosa realidad, / y creo que así lo es, / la gente tierna es más real / que la violenta”, respectivamente.

en “Flyting” (39) se produce un diálogo entre Dios y Driscoll, conocido de Hutchinson. *The Soul that Kissed the Body* cuenta con otros dos poemas fantásticos, el que da título al libro (67) y “Amhrán Bréagach” (77). El primero se basa en un cuento gaélico popular y narra cómo el cuerpo, tras ser abandonado por el alma, sale en su búsqueda. El segundo, cuyo título se traduce como “canción de la mentira” y, como el propio Hutchinson escribe en su nota al pie, es el “nombre genérico para un tipo de canción popular gaélica común, también conocida como *Amhrán na mBréag*”, que se abren a la imaginación, en lo que “podría ser llamado folk-surrealismo”,⁴⁵⁷ trata el tema de la reencarnación y su posible existencia. Finalmente, “The Ghost of a Kiss” (*BMS*) vuelve a centrar la historia en fantasmas, en esta caso entre dos guerreros que incluso después de muertos mantienen una relación que el poeta compara con la de Judas y Cristo:

The ghost of Judas
cut himself down off his tree,
and ran to the hill to cut down
the ghost of Christ from his.
[...] They kissed, and started fighting to the death. (32)⁴⁵⁸

Todos estos poemas, junto a otros inspirados por otras culturas, como “According to Bigotry” (*TFIAO* 35), presentan elementos folclóricos o populares.

El último bloque temático de las baladas es el histórico. Hutchinson trató en varios poemas la situación de Irlanda y de otros países y pueblos, pero más desde un punto de vista cultural (“The Frost is All Over”, por ejemplo) y de su opinión que a través de hechos acontecidos a lo largo de la historia. La opresión de Irlanda se muestra a través de hechos históricos en poemas como “A Memory of Belfast in 1974” (*BMS*), donde Hutchinson y uno de sus amigos describen cómo era Belfast en el 74: “I can’t go for a walk on a Sunday morning / without being stopped by a British soldier” (11).⁴⁵⁹ Puede que este no sea un hecho concreto, pero refleja la situación que vivió una ciudad, y por ende un país, durante un periodo de tiempo. En esa línea se sitúa “Small-Famine Diary”

⁴⁵⁷ *The Soul that Kissed the Body*, 77.

⁴⁵⁸ “El fantasma de Judas / se bajó de su árbol, / y corrió hasta la colina para bajar / al fantasma de Cristo del suyo. / [...] Se besaron, y empezaron a luchar hasta la muerte”.

⁴⁵⁹ “No puedo dar un paseo un domingo por la mañana / sin que me pare un soldado británico”.

(*TSTKTB*), en el que el poeta plantea las dificultades a las que el pueblo tenía que hacer frente a diario en la época de la Hambruna:

No sugar no milk
no salt no meat
no butter no tea no bread.

A match but not shilling
or gas but no match. (69)⁴⁶⁰

En esta ocasión, Hutchinson sí recurre a un hecho histórico, la Hambruna irlandesa de 1879, no tan grave como las dos anteriores (1740 y 1845) pero desencadenante de una gran escasez de alimentos y de una ola de emigración temporal del campo a las ciudades. También recurre a otro hecho histórico en “The Jailing of Devlin” (*WTMG* 30), sobre el encarcelamiento de Anne Devlin, republicana irlandesa que fue detenida y torturada para obtener información sobre el movimiento nacionalista irlandés de Robert Emmet, para quien trabajaba como ama de llaves.

Hutchinson situó tres poemas en sendos contextos históricos de España. “A Rose and a Book for Sant Jordi” (*WTMG* 39) trata el caso Galinsoga, ocurrido en Cataluña en 1959.⁴⁶¹ En cambio, “Believers in a Possible Freedom” y “Black Tide” (*ALFAW* 45 y 54 respectivamente) tienen lugar en Galicia. El primero ilustra la esperanza de los gallegos, y por extensión españoles, de ser libres con la proclamación de la Segunda República en España, el 14 de abril de 1931: “he told their old comrade in hope: / ‘The Republic has come!’” (45).⁴⁶² El segundo describe una foto tomada tras el desastre del petrolero *Prestige*, hundido en la costa gallega en 2002 y causante de uno de los mayores desastres ecológicos en España, y la indignación del poeta.

Si se toman como referencia los poemas hasta ahora explicados, podría decirse que las baladas han ejercido una posible influencia, por lo menos en cuanto a temática, en la poesía de Pearse Hutchinson. No obstante, para considerar una influencia total o imitación del modelo tradicional, estos poemas deben presentar la misma estructura

⁴⁶⁰ “Sin azúcar sin leche / sin sal sin carne / sin mantequilla sin té sin pan. / Una cerilla pero no un chelín / o gas pero no cerilla”.

⁴⁶¹ Ver nota 172.

⁴⁶² “Le dijo esperanzado a su antiguo camarada: / ‘¡La república ha llegado!’”

formal que la balada (estrofas de cuatro versos que alternan cuatro y tres acentos y riman en los versos pares, con posibilidad de rima interna en los impares).

De todos los poemas vistos en este apartado, el único que se ajusta formalmente a los esquemas de la balada es “I stole a march and you stole a coaster; black to a bright room”. Sus estrofas constan de cuatro versos y los versos pares riman entre sí. Estos, a su vez, tienden a la homogeneidad en cuanto a acentos, ya que la mayoría de versos pares cuentan con tres acentos. No todos los versos impares contienen cuatro acentos, también los hay con tres, posiblemente para mantener el ritmo y la cadencia de los acentos. La última estrofa del poema no se ajusta a estos parámetros y está escrita en verso libre, pero las demás sí parecen construidas a partir de la *ballad form*. A continuación se muestran tres estrofas a modo de ejemplo, en las que las rimas se resaltan en negrita, las sílabas fuertes con el símbolo / y las débiles con el símbolo x:

x / x / x / x

I thought you were the water,

x / x / x /

I thought I was a **barge**:

x / x / x / x /

we drank our health at every lock

x / x / x /

and chickpeas free of **charge**.

x / x / x / x

I knew you were a smoker,

x / x / x x

and I was **cannabis**:

x / x / x / x /

if rozzers learn their lessons wrong,

x / x / x /

we can't go on like **this**.

x / x / x / x
 I felt you were a finger,
 x / x / x /
 I felt I was a **nail**:
 x / x / x / x /
 and if we keep on scratching hard
 x / / x x /
 we'll end up in the **jail**. (32)⁴⁶³

Los poemas que se pueden identificar con una balada a nivel temático no se corresponden con este género desde un punto formal, por lo que no se puede afirmar que la balada haya influido su composición, salvo el caso de “I stole a march...” Por otra parte, podrían buscarse estructuras propias de la balada en otros poemas, pero de darse el caso, estos poemas no coincidirían con los criterios temáticos, ya que habrían sido citados en este apartado. Por estos motivos, puede concluirse que no hay una influencia clara o predominante de la balada en la poesía de Pearse Hutchinson, pues no se encuentran poemas que coincidan con los aspectos temáticos y formales de este género. El hecho de que un número de poemas sí presenten algunas características aisladas no determina que hayan sido compuestos en base a las baladas.

7.2. El *sean-nós*

Pese a que el *sean-nós* forma parte de la tradición irlandesa, pues los primeros registros de este tipo de canción datan del siglo XVI, el origen de la palabra es relativamente reciente, ya que se usó por primera vez a principios del siglo XX en el festival anual de música y narración tradicional irlandesa organizado por la Liga Gaélica como traducción de *traditional singing in the old style*.⁴⁶⁴ El término *sean-nós* significa literalmente “maneras/costumbres antiguas” y hace referencia al estilo tradicional de interpretación de las canciones populares en idioma gaélico. Habitualmente se emplea para referirse a cualquier tipo de interpretación vocal en gaélico, aunque realmente es

⁴⁶³ “Pensé que eras el agua, / pensé que [yo] era una lancha: / bebimos a nuestra salud en cada esclusa / y [comimos] garbanzos gratis. / Sabía que eras fumadora, / y yo era cannabis: / si los polis no aprenden la lección, / no podemos seguir así. / Sentí que eras un dedo, / sentí que yo era una uña: / y si seguimos rascado [así de] duro / acabaremos en la cárcel”.

⁴⁶⁴ “Canción tradicional según el estilo antiguo”.

algo más específico. Tomás Ó Canainn⁴⁶⁵ definió el *sean-nós* como “una forma bastante compleja de cantar en gaélico limitada principalmente a algunas áreas en el oeste y sur del país. No se acompaña [de música] y tiene una línea melódica altamente ornamentada” (49).⁴⁶⁶ Por su parte, Seán Ó Riada y Seoirse Bodley⁴⁶⁷ definieron este género a través de unas características concretas: restricciones en la técnica vocal (no hay vibrato ni dinámicas, nasalización ocasional, uso de oclusión glotal), expresión de la emoción mediante la ornamentación vocal, ritmo libre, énfasis en las consonantes *l*, *m*, *n* y *r* para crear un pulso regular, prioridad de la melodía (que puede variar de un verso a otro) sobre la letra, inclusión de sílabas adicionales, ausencia de acompañamiento musical e interpretación en gaélico. Sin embargo, el *sean-nós* no es un ejercicio de muestra técnica, sino una forma de expresión artística, una canción que cuenta una historia transmitida a través del sentimiento de la interpretación. Es un proceso comunicativo entre el intérprete y el público apoyado en la tradición, pues el repertorio de canciones se basa en temas y temáticas de antaño que varían de una región a otra. En cuanto a la temática, Tomás Ó Maoldomhnaigh destacó que el *nós* expresa “las diferentes emociones del día a día, hechos históricos y a menudo la pérdida de familiares y amigos a causa del fallecimiento o la emigración”.⁴⁶⁸

Al establecer una analogía entre el *sean-nós* y la literatura de Pearse Hutchinson, se puede observar la posible influencia de uno sobre la otra. De esta manera, la poesía de Hutchinson se identificaría con este tipo de canto en tanto que sería un medio a través del cual expresar un sentimiento o idea al público (el lector) con una técnica determinada y un pulso rítmico (establecidas formalmente), sin acompañamiento musical (pues está impresa) y apoyado en una melodía (sonoridad del poema), que en ocasiones mira a la tradición (referencias populares, mitos, idea de nación). Además, Julie Henigan concluye que el *sean-nós* “puede servir al mismo tiempo de forma de entretenimiento, liberación emocional, y medio de comunicación, expresando la vida y enriqueciéndola, creando conexiones con la comunidad y con el mundo”.⁴⁶⁹ Esta cita podría aplicarse a Hutchinson,

⁴⁶⁵ Tomás Ó Canainn (1930 – 2013), músico tradicional irlandés, escritor e investigador. Fue el fundador del grupo Na Fíli, con el que grabó cinco discos, y publicó varias obras relacionadas con la música tradicional, como *Traditional Music in Ireland* (1997), *Traditional Slow Airs of Ireland* (2005) o *Songs of Cork* (1978).

⁴⁶⁶ *Traditional Music in Ireland* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p. 49.

⁴⁶⁷ Seoirse Bodley (1933), compositor y ex profesor asociado de música en la University College Dublin, donde se doctoró. Es uno de los miembros fundadores de la *Aosdána* y posee el rango más alto dentro de la asociación, el de *Saoi*. Como compositor, es autor de sinfonías, música instrumental y vocal y arreglos para orquesta de canciones tradicionales.

⁴⁶⁸ “Amhránaíocht Ar an Sean-Nós.” *Treoir* 36.1 (2004). Web. 18 junio 2015.

⁴⁶⁹ “*Sean-nós* in Donegal”. *The Magazine for Traditional Music throughout the World*.

ya que el lector puede disfrutar de una poesía en la que el poeta muestra sus sentimientos y, por extensión, los de un pueblo; escribe sobre la vida, sus viajes, sus vivencias; y en la que conecta al lector con diferentes culturas a través de lenguas, historias y motivos culturales. Bastan una serie de poemas, a modo de ejemplo, para probar lo expuesto sobre estas líneas.

“Poem with Justin for Paul and Nessa” (*WTMG*) cuenta con repeticiones constantes de palabras, sonidos y estructuras, lo que contribuye a la generación de un ritmo regular y una melodía que va variando según estrofas pero que mantiene la homogeneidad dentro de las mismas:

Paul you brought us in
Nessa said Come to us

At three in the morning she said
Come to us
At four in the morning
you opened your door to us

At three in the morning
by four broken phones
by one phone that worked
by two lucky sixpenny bits
by five cruising taxis who turned us away
by one taxi that took us (18)⁴⁷⁰

Estas tres estrofas presentan además versos de sílabas variables. Esto produce variaciones en las pausas y ritmo libre, en el sentido de que la duración de los versos es irregular y no se ciñe a un número concreto de sílabas. Por otra parte, Hutchinson hace partícipes a sus amigos Paul y Nessa de su agradecimiento y cariño por la invitación a su casa y su acogida (“you brought us in you looked after us / you gave us a drink and a

⁴⁷⁰ “Paul, tú nos trajiste / Nessa dijo Venid con nosotros / A las tres de la mañana dijo / Venid con nosotros / A las cuatro de la mañana / nos abriste la puerta / A las tres de la mañana / por cuatro teléfonos rotos / por un teléfono que funcionaba / por dos monedas de seis peniques de la suerte / por cinco taxis de servicio que no nos recogieron / por un taxi que nos recogió”.

place to sleep / you listened”, 19)⁴⁷¹ a través de un poema que, al ser leído, también hace partícipe al lector, que es testigo de lo que pasó esa noche y del afecto del autor por esta pareja.

Por su particular estructura, con lo que parece ser un estribillo, su ritmo y su melodía, apoyada en rimas, “Boxing the Fox” (*TFIAO*) podría ser otro poema relacionado con el *sean-nós*. A las citadas características formales habría que sumarle el hecho de que este poema cuenta las vivencias de Hutchinson con otra persona en la ciudad de Dublín y que su título es una expresión que, en la jerga de Dublín, significa “robar un huerto”, lo que aporta un carácter regional:

we were happy just cruising
and boxing the fox
cruising the rivers of Dublin and
foxing the cops (12)⁴⁷²

“Clearing” (*TFIAO*) consigue transmitir al lector los sentimientos del poeta a través de la repetición de estructuras y las pausas, que unidas a la sonoridad de las rimas harían una posible canción de amor:

Not mine but yours
not mine but your own

My ram-riding fire-fish
my dark dawn
my pine-grove in the sun
on a headland over a bay
my early morning summer sun
my clearing in the jungle
my swan (21)⁴⁷³

⁴⁷¹ “Nos trajiste nos cuidaste / nos diste de beber y un lugar en el que dormir / nos escuchaste”.

⁴⁷² Ver nota 268.

⁴⁷³ Ver nota 331.

En este poema se percibe, además, el énfasis en las consonantes *m* y *n* indicado por Ó Riada y Bodley, lo que acentúa su asociación con el *sean-nós*.

En la misma línea se encuentra “Miracles” (*CTL*), un canto a la persona amada en la que se vuelve a enfatizar consonantes como la *l*, la *m* y la *t*, se repite la presencia de un pulso rítmico mediante la rima y repetición de palabras y vuelve a abrir sus sentimientos al lector:

You were my last miracle, as I was your
miracle, though not your last,
no never your last, only one
of many, though for each of us your best.

Your generosity
taught me to counter jealousy, your feast
of gleaming white bread (rich black crust)
worked wonders, filled and blessed
my long emptiness.
I was hungry and you fed me.
I was dying and you raised me from the dead. (22)⁴⁷⁴

La forma y disposición del texto ofrecen formas alternativas de plasmar y transmitir sentimientos y sensaciones. Un ejemplo de esto es “She Made her False Name Real” (*CTL*), donde la presentación del texto y las pausas que se generan reflejan la indignación del poeta ante la cristianización forzosa de una serie de personas judías, una muestra de la imposición de una cultura y sus normas a otra y la discriminación cultural a la que se vieron sometidos algunos pueblos:

A change of name's a trivial thing:
it only leads to centuries of bitterness.

Nahara ben Abrafim became

⁴⁷⁴ Ver notas 304 y 305.

Arnau Albertí

and remained a good Catholic forever.

Isach Leví became

Bernat Aguiló.

Mahabuf Faquim became

Joan Amat –

He was John the Beloved for ever.

Magaluf ben Salem became

Pere Cases.

What Marc Despont was called before the change

nobody knows:

His Jewish name is not recorded. (12)⁴⁷⁵

Ó Riada y Bodley apuntaron como una de las características del *sean-nós* la interpretación en gaélico. Con esto presente, sería posible hacer un análisis de los poemas en gaélico de *The Soul that Kissed the Body* podría acercar la poesía de Hutchinson a este género. Lamentablemente, mi desconocimiento del gaélico me impide llevar a cabo tal análisis.

Aún así, y a partir de los poemas analizados en este apartado, pueden establecerse las siguientes conclusiones:

A nivel técnico, y según las características establecidas por Ó Riada y Bodley, existen similitudes entre el *sean-nós* y la literatura de Pearse Hutchinson. A la hora de leer un poema, no se realiza el vibrato, ni se acompaña de música. También se produce un énfasis en ciertas consonantes para facilitar el pulso rítmico en algunos poemas y se pretende obtener melodía (entendida como sonoridad) a través de recursos estilísticos como rimas, repeticiones y paralelismos. Otra de las características de la poesía de Hutchinson, la de imitar el ritmo natural del habla, coincide también con el ritmo libre que caracteriza al *nós*, y por otra parte, Ó Riada y Bodley también inciden, igual que Henigan, en que las palabras han de surgir del corazón. Sin embargo, una de las

⁴⁷⁵ “Un cambio de nombre es algo trivial: / solo lleva a siglos de rencor. / Nahada ben Abrafim se convirtió en / Arnau Albertí / y fue un buen católico para siempre. / Isach Leví se convirtió en / Bernat Aguiló. / Mahabuf Faquim se convirtió en / Joan Amat – / Fue Juan el Querido para siempre. / Magaluf ben Salem se convirtió en / Pere Cases. / Cómo se llamaba Marc Despont antes del cambio / nadie lo sabe: / su nombre judío no está registrado”.

características fundamentales del *sean-nós* es que es una interpretación en gaélico, y la mayor parte de la poesía de Hutchinson está en inglés. A pesar de ello, las similitudes entre ambas permiten la posibilidad de la influencia o presencia del *nós* en la poesía de Hutchinson, así como la adaptación de la poesía a la interpretación vocal, siempre y cuando se obvie el idioma.

Por otra parte, si se dejan al margen los aspectos técnicos y nos centramos en la finalidad del *sean-nós*, que es la de transmitir un sentimiento a través de la canción y hacer al público partícipe de ese sentimiento, se puede establecer una analogía entre el *nós* y los poemas de Hutchinson: con el lenguaje, ritmo, musicalidad, presentación y disposición de la poesía, el poeta conecta con el público, que siente lo mismo que el poeta gracias a los recursos citados. Hutchinson expresa su sentir y lo convierte en medio de comunicación, entretenimiento y conexión entre emisor y receptor, lo que hace que su poesía se pueda enmarcar dentro de la definición de *sean-nós* aportada por Julie Henigan al inicio de este apartado.

7.3. El *aisling*

El *aisling* (“visión”) es un tipo de poema desarrollado a finales del siglo XVII y siglo XVIII a partir del *reverdie* francés, que celebraba la llegada de la primavera, personificada en forma de mujer. En este caso, es Irlanda la que aparece en forma de una mujer, no necesariamente hermosa, que se lamenta de su situación, en lo que podría ser una reformulación de las tradicionales *caoineadh songs*.

Estos poemas tienen un carácter fundamentalmente político, instaurado por Aodhagán Ó Raithille⁴⁷⁶ con el poema “Mac an Dheannuidhe” (“El hijo del mercante”), donde contrasta la historia y mitología irlandesa con el dominio inglés y su opresión, para concluir que la antigua gloria de Irlanda no volverá. A pesar de que el *aisling* fue un género que no gozó de especial trascendencia e incluso fue ridiculizado en el siglo XIX, algunos poetas modernos lo recuperaron. Es el caso de Seamus Heaney, que escribió *aislings* como “Aisling”, “An Aisling in the Burren” o “The Disappearing Island”, y Paul Muldoon, autor de “Aisling”, donde el narrador se encuentra con la visión de una Irlanda

⁴⁷⁶ Aodhagán Ó Raithille (1670 – 1726), poeta irlandés considerado el padre del *aisling*. Se caracterizó por reflejar en su poesía todos los cambios políticos y culturales que sucedieron en Irlanda en el siglo XVII, como la persecución católica, el ascenso del protestantismo y la supresión de la cultura gaélica en favor de la inglesa.

desmejorada (“her eyes spoke of a sloe-year, / her mouth a year of haws”) que, a pesar de estar viviendo una huelga de hambre⁴⁷⁷ (“In Belfast’s Royal Victoria Hospital / a kidney machine / supports the latest hunger-striker”), dice que todo va bien (“She gives me back a confident *All Clear*”),⁴⁷⁸ en lo que podría interpretarse como el contraste entre una Irlanda que consiente el conflicto de Irlanda del Norte y otra que lucha y protesta, o la confianza de Irlanda en que, a pesar de una acción tan extrema como una huelga de hambre, su causa triunfará.

Formalmente, este género no sigue un modelo concreto de estrofas, número de sílabas o rimas, y sus características son las de cualquier otro poema: puede estar escrito en verso o en prosa, tiene un ritmo determinado por el número de sílabas y los acentos y sonoridad, marcada por recursos estilísticos como la rima, la repetición o la aliteración.

El poema que relaciona de forma más evidente a Pearse Hutchinson con el *aisling* es el que lleva por título el nombre de este tipo de poesía, “Aisling” (*TSTKTB*). En él, el poeta ve a una mujer en sueños: “She was both alive and dead at the same time. / Even in the dream I knew she shouldn’t be alive – / who died ten years ago” (73).⁴⁷⁹ Sin embargo, esta mujer no se corresponde con Irlanda, sino con su madre: “[why then] try to convince me that she was alive / in bed with her son at night?” (73).⁴⁸⁰ En el sentido estricto de la palabra, este poema se puede identificar con un *aisling*, ya que es una visión o ensoñación en la que, además, aparece una mujer. No obstante, desde el punto de vista literario no reúne todas las características del género, pues la mujer no se corresponde con Irlanda ni se critica la situación del país.

Si se realiza un análisis de la poesía de Pearse Hutchinson a partir de los rasgos literarios del *aisling* y se considera como tal cualquier poema crítico con Irlanda en el que la isla aparezca representada como una mujer o permita identificar a la voz del poema como tal, cuatro poemas encajarían con estos criterios. El primero es “Slave-Chains” (*TFIAO*), en el que se critica cómo el pueblo (los oprimidos, esto es, los irlandeses) aceptan al opresor y asumen su papel:

⁴⁷⁷ El poema menciona a una persona en estado grave por hacer huelga de hambre. Esta huelga de hambre se llevó a cabo en Irlanda del Norte en 1981 como forma de protesta por parte de los republicanos irlandeses por los llamados Problemas, el conflicto armado que enfrentó a unionistas (protestantes), partidarios de continuar en el Reino Unido, contra republicanos (católicos), partidarios de la independencia.

⁴⁷⁸ “Sus ojos reflejaban un año negro, / su boca un año de balbuceos”, “En el Royal Victoria Hospital de Belfast / una máquina de diálisis / asiste al último de los que ha hecho huelga de hambre” y “me dice un asertivo *Todo va Bien*”, respectivamente.

⁴⁷⁹ “Estaba viva y muerta al mismo tiempo. / Incluso en el sueño, sabía que no debería estar viva – / había muerto hace diez años”.

⁴⁸⁰ “[¿por qué entonces] intentar convencerme de que [ella] estaba viva / en cama con su hijo por la noche?”

How many slaves ever begged the conqueror:
 make me less human –
 though many after a time can learn to ask:
 make me less than human (33)⁴⁸¹

Por este motivo, el que otrora era considerado pueblo rebelde es ahora mercenario, vendido al gobierno inglés (“rebel and hireling swap their quisling roles”, 33),⁴⁸² lo que indigna a Irlanda, de la que sabemos es la voz del poema por estos versos, en los que ella misma se ve como esclava:

retching at last the answer
 to this mad maiden’s prayer:
 my chains of evil office
 are far too light:
 enslave me deeper still (33)⁴⁸³

Por consiguiente, “Slave-Chains” podría considerarse un *aisling*: Irlanda, narradora del poema, muestra su indignación ante la sumisión de su pueblo, que acepta ser esclavo e incluso ser castigado de forma aún más severa, sin rebelarse.

“Manifest Destiny” (*CTL*) incide de nuevo en la subordinación gaélica y la rabia, expresada a través de la ironía, que esto genera en Irlanda:

With small-potato-lounges in every single county,
 wouldn't the tyrant be proud of us?
 He wouldn't even have to murder us.
 Next time he calls
 let's all
 crawl
 on naked knees and one hand –

⁴⁸¹ “Cuántos esclavos suplicaron alguna vez al conquistador: / hazme menos humano – / aunque un tiempo después, muchos aprendieron a pedir: / hazme menos que humano”.

⁴⁸² “Rebelde y mercenario intercambiando sus traidores papeles”.

⁴⁸³ “Vomitando finalmente la respuesta / a la súplica de esta doncella loca: / mis cadenas impuestas por el gobierno malvado / están demasiado flojas: / esclavizadme aún más”.

[...] to as near as we can get to the Dáil,
 our Dáil,
 our, the people's, parliament,
 and beg his majesty, this highest king,
 via petitions to clamp in our gums or green plastic teeth (49)⁴⁸⁴

En estos versos se refleja la indignación, la pobreza, la falta de libertad y, sobre todo, la pérdida de poder del pueblo irlandés, ahora en manos de la monarquía inglesa. No solo no pueden entrar en la cámara baja del parlamento (*Dáil*), a la que solo se pueden acercar, sino que además han de dirigirse al gobernante mediante solicitudes para lograr, quizás, reunir unas condiciones mínimas de vida o salud.

“Affection” (*CTL*) es otro reflejo de la imposición del dominio inglés sobre Irlanda en boca de la isla esmeralda, en este caso a través de los cambios en la toponimia:

Once my name was Clais an Mhictíre
 Wolf Hollow
 but calling me out of my name they miscalled me
 Clashavictory (33)⁴⁸⁵

En este poema, Hutchinson recuerda que la opresión no solo se da a nivel político o territorial, también existe la opresión cultural, aquella que coarta los valores e identidad de un pueblo. Esta idea se repite en “Shamrock and Harp” (*ALFAW* 50), donde los símbolos del pueblo (el trébol y el arpa), claros exponentes de su cultura, son sustituidos por los del pueblo invasor, que además son animales cazadores (león y águila).

Pese a que la presencia de poemas que pueden enmarcarse dentro del género del *aisling* es escasa, lo que me lleva a concluir que este tipo de poesía no ha influido notablemente en la literatura de Pearse Hutchinson, los poemas analizados en este apartado muestran uno de los temas recurrentes del poeta, el de la defensa de las culturas minoritarias, en especial la gaélica. La forma en la que esta se reivindica, mediante la

⁴⁸⁴ “Con pequeños terrenos para patatas en cada condado, / ¿no estaría el tirano orgulloso de nosotros? / No tendría ni que asesinarnos. / La próxima vez que nos llame / vayamos / arrastrándonos / de rodillas y a una mano – / hasta lo más cerca posible de la *Dáil*, / nuestra *Dáil*, / nuestra, del pueblo, parlamento, / y supliquemos a su majestad, este alto rey, / a través de peticiones, que nos sujete nuestras encías o dientes de plástico verdes”.

⁴⁸⁵ Ver nota 159.

indignación y el espíritu crítico, y la posibilidad de identificar la voz del poema con Irlanda permiten que se puedan considerar *aislings*.

Tras el análisis y desarrollo de la literatura de Pearse Hutchinson y a tenor de los poemas comentados en este apartado, se concluye que la presencia de rasgos comunes entre diferentes géneros tradicionales irlandeses (la balada, el *sean-nós* y el *aisling*) y la poesía de Hutchinson es un hecho, lo que posibilita que estos géneros hayan influido en algún momento al poeta o que el poeta se haya inspirado en ellos para desarrollar sus textos literarios. Esto supone, en cierta medida, mirar a la tradición para crear y al mismo tiempo para recuperar, por lo que se realiza una labor de creación y conservación de los valores tradicionales.

8. Galicia a través de la música

Galicia no era tierra desconocida para Hutchinson. Como cuenta en la introducción de *Done into English* (17), en 1950 viajó en barco de Irlanda a Portugal con escala en Vigo. Al año siguiente repitió el viaje y encontró un libro de cantigas de amigo que le acompañó por Europa. El libro, como su propio nombre indica, recopilaba las cantigas, composiciones líricas cantadas por trovadores gallegos y portugueses del siglo XIII y XIV. Estas cantigas llamaron la atención de Hutchinson por su frescura e inmediatez, al tratarse de composiciones breves basadas en rimas y recursos estilísticos como la repetición y el paralelismo. De hecho, llegó a cantar e interpretar algunas de ellas para la cadena británica BBC. Unos años más tarde, leyó dos poemas de Uxío Novoneyra⁴⁸⁶ que le causaron un gran impacto, “Do Courel a Compostela” y “Moucho”. El poeta tradujo estos poemas al irlandés y, desde entonces, se creó una relación con Galicia que fue bidireccional, ya que Hutchinson también fue traducido al gallego a través de Emilio Araújo y la editorial Noitarenga.⁴⁸⁷

La presencia de Galicia en Pearse Hutchinson a través de la música se aprecia principalmente en sus traducciones de las citadas cantigas de amigo. Estas traducciones se publicaron en *Friend Songs* y en la colección *Done into English*, que es la que se ha

⁴⁸⁶ Uxío Novoneyra (1930 – 1999), nacido en O Courel (Lugo), continuó la tradición poética gallega derivada de la lírica medieval gallegoportuguesa, en la que la sonoridad del poema es de gran importancia. Para dotar a sus poemas de presencia sonora, Novoneyra empleó recursos como la recreación fonética de fenómenos sensoriales, dialectalismos, silencios o símbolos gráficos. Otro de los rasgos característico del autor, que incide en la importancia del sonido y la continuación de la tradición, es que concebía sus poemas para ser recitados. *Galicia e outros poemas* (1974), *Libro do Courel* (1981) y *Poemas caligráficos* (1979) son algunos de sus trabajos más destacados.

⁴⁸⁷ Los datos incluidos en este párrafo han sido extraídos de *Done into English* y de la entrevista realizada a Pearse Hutchinson por David McLoghlin, aparecida en la revista *Cyphers* número 73 (2013), 50-54.

utilizado como fuente primaria en este capítulo al incluir las cantigas traducidas en *Friend Songs* y traducciones de autores gallegos como Rosalía de Castro,⁴⁸⁸ Celso Emilio Ferreiro⁴⁸⁹ y Méndez Ferrín.⁴⁹⁰

8.1. *Done into English*: cantigas

Antes de analizar las cantigas incluidas en *Done into English*, conviene señalar los aspectos que caracterizan a las cantigas de amigo. Desde una perspectiva temática, la voz de las cantigas suele ser una mujer que puede dirigirse a otra (su madre, por ejemplo) para lamentar la ausencia o expresar la alegría de reunirse con su amigo, su amado. Estilísticamente, son composiciones breves basadas en el paralelismo y el *leixaprén*⁴⁹¹ y de rima consonante, con versos de entre ocho y diez sílabas.

Al tratarse de traducciones de trovadores como Pero Meogo⁴⁹² o Martín Códax,⁴⁹³ Hutchinson intenta ser fiel a la lengua original para conservar su mensaje y significado, pero realiza traducciones rimadas de las cantigas. De esta manera, se conserva no solo el mensaje, sino también el sentido musical, pues las cantigas eran cantadas. A continuación se presentan un cierto número de estas cantigas, acompañadas de su versión original en las notas correspondientes, sistema que se empleará a lo largo de este capítulo. La primera de ellas es la cantiga titulada por Hutchinson “I lay deep in the grass gazing...” de Pero Meogo:

⁴⁸⁸ Rosalía de Castro (1837 – 1885), novelista y poetisa, nació en Santiago de Compostela. Sus primeras obras, *La Flor* (1857), *La hija del mar* (1859) y *A mi madre* (1863), fueron escritas en castellano. Su primer poema en gallego, “Adiós ríos; adiós fontes”, fue seguido de *Cantares gallegos* (1863), primera obra escrita íntegramente en gallego y una de las claves del resurgir literario gallego, conocido como *O rexurdimento*. Esta reivindicación de la Galicia rural refleja una de sus principales temáticas, la de la preocupación social, que junto al existencialismo, se vio reflejada en otros trabajos como *Follas Novas* (1880) o *En las orillas del Sar* (1885).

⁴⁸⁹ Celso Emilio Ferreiro (1912 – 1979), escritor y político fundador de la Federación de Mocedades Galeguistas, nacido en Celanova (Ourense). Colaboró con las revistas literarias *Finisterre* y *Sonata Gallega*, y durante un año participó en el programa de radio *Galician Programme* de la cadena británica BBC. Sus obras abarcan el imaginismo (*Cartafol de poesía*, 1935), el neotrovadorismo (*O sonho sulagado*, 1954), el realismo social (*Longa noite de pedra*, 1962) y el exilio (*Terra de ningures*, 1969).

⁴⁹⁰ Xosé Luís Méndez Ferrín (1938), escritor y político ourensano, fundador de Unión do Pobo Galego y antiguo presidente de la Real Academia Galega. Entre sus obras se encuentran el poemario *Voce na néboa* (1957), *Percival e outras historias* (1958), *Arrabaldo do norte* (1964) y *Pólvora e magnolias* (1976). En 1966 publicó una investigación sobre literatura medieval, *O cancioneiro de Pero Meogo*.

⁴⁹¹ Encadenamiento estrófico que consiste en la repetición del segundo verso de una estrofa como primer verso de la siguiente.

⁴⁹² Pero Meogo, trovador gallego-portugués. Apenas hay datos sobre su vida.

⁴⁹³ Martín Códax, trovador gallego del que se conservan siete cantigas de amigo.

I lay deep in the grass grazing
 at the herd of deer grazing,
 my friend.

I watched in the green countryside
 the stags passing in their pride,
 my friend.

Then in the river I washed my clothes
 in homage to the gentle does,
 my friend. (27)⁴⁹⁴

En este fragmento se observa cómo Hutchinson mantiene la misma estructura de tres versos por estrofa en los que se repite el último verso. También mantiene la rima consonante entre el primer y segundo verso y además aporta un nuevo componente rítmico, que es la distribución de los versos en forma de cascada con la intención de que sean leídos o cantados con unas pausas concretas. Por otra parte, la traducción, si bien no es literal, sí se ajusta en gran medida a la fuente original. En cuanto al paralelismo, presente en la cantiga original, no se aprecia a nivel estructural, pero sí en la distribución de los versos. Puede que Hutchinson fuera consciente de que la adaptación de la cantiga al inglés no le permitiría mantener el paralelismo sintáctico y optó por el paralelismo visual, pues el efecto que produce este recurso de una forma u otra es el mismo: establecer un ritmo concreto.

No obstante, “I lay deep in the grass gazing...” es la única cantiga donde el paralelismo sintáctico no es total y presenta ciertas irregularidades, pues las demás ofrecen paralelismos reconocibles y sin apenas cambios. Así se aprecia en este ejemplo, nuevamente de Pero Meogo, que el poeta titula “I want to know, mother...”:

I want to know, Mother,
 so truthfully reply:
 dare my friend and lover
 address me when you're nigh?

⁴⁹⁴ “Enas verdes ervas / vi anda-las cervas, / meu amigo. / Enos verdes prados / vi os cervos ervados, / meu amigo. / E con sabor d'elas / lavei mias garcetas, / meu amigo”.

I've just received a letter
 from him, and would reply;
 but dare my friend and lover
 address me when you're nigh?

I'm off to the mountain, Mother,
 to watch the drinking deer:
 but dare my friend and lover
 address me when you're near? (29)⁴⁹⁵

Rimas y paralelismos son claros en esta cantiga, que también presenta una distribución concreta que establece un ritmo determinado. Así se favorece la musicalidad y la interpretación.

Una última cantiga de Pero Meogo, "Tell me, my daughter, so lovely and bold...", respeta de nuevo la fuente original y conserva su mensaje y forma:

Tell me, my daughter, so lovely and bold,
 what kept you so long at the fountain cold?
 (I'm in love.)

You never took longer, my daughter, to bring
 your pitcher back full from the cold mountain spring!
 (I'm in love.)

I waited to watch, by the cold of the fountain,
 the stags and the hinds coming down from the mountain.

I waited to watch, bu the fountain's cool gleam,
 the stags of the mountain return to the stream.

⁴⁹⁵ "Preguntar-vos quer' eu madre, / que mi digades a verdade: / se ousará meu amigo / ante vós falar comigo. / Pois eu migu' ei seu mandado, / querría saber de grado, / se ousará meu amigo / ante vós falar comigo. / Irei, mia madre, a la fonte / u van os cervos do monte! / se ousará meu amigo / ante vós falar comigo".

You're lying for love now; you're lying, may daughter:
 there was never yet stag that returned to the water.
 (I'm in love.) (28)⁴⁹⁶

Otro ejemplo de la musicalidad de estas cantigas en inglés y de cómo Hutchinson las adapta al idioma sin alterar sus elementos musicales es la traducción de “En o sagrad’e Vigo” de Martín Códax, titulada “In a church in Vigo once...”:

In a church in Vigo once
 I watched a lovely creature dance;
 and fell in love.

In Vigo, and on sacred ground,
 the slender figure danced around;
 so I'm in love.

That slender dancer never yet
 with a loving friend has met. (35)⁴⁹⁷

Se observa cómo Hutchinson adapta nuevamente la letra al inglés con una fidelidad notable, al mismo tiempo que mantiene el paralelismo, el *leixapré*n del segundo verso de la segunda estrofa y las rimas, además de darle una orquestación visual a la cantiga de la misma manera que lo hizo Martín Códax.

Al tratarse de composiciones musicales *per se*, la adaptación de las cantigas de amigo a otro idioma implica la inclusión, en mayor o menor medida, de elementos sonoros como el paralelismo o las rimas. Hutchinson logró reproducir con fidelidad las cantigas incluidas gracias a una traducción casi exacta que a su vez conserva los recursos estilísticos originales, como se ha podido apreciar en los ejemplos facilitados. Esto se

⁴⁹⁶ “Digades, filha, mya filha velida: / por que tardastes na fontana fría? / Os amores ei. / Digades, filha, mya filha louçana, por que tardastes na fría fontana? / Os amores ei. / Tardey, mya madre, na fontana fría, / cervos do monte a augua volvían. / Tardey, mya madre, na fría fontana, / cervos do monte volvían a augua. / Mentir, mya filha, mentir por amigo, / nunca vi cervo que volvess’o río. / Os amores ei” (citado en Trubarac).

⁴⁹⁷ “Eno sagrado, en Vigo / baylava corpo velido. / Amor ei. / En Vigo, no sagrado, / baylava corpo delgado. / Amor ei. / Baylava corpo velido, que nunca ouver’ amigo”.

repite en el resto de cantigas incluidas en *Done into English* y es claramente apreciable al leer las traducciones del poeta, motivo por el que en esta tesis solo figura una muestra.

8.2. *Done into English*: autores gallegos

Al traducir las cantigas al inglés, Hutchinson mantuvo sus propiedades sonoras, basadas en las rimas y el paralelismo. No obstante, el poeta también opta por incluir elementos musicales en poemas gallegos que no están necesariamente presentes en el original. Tal es el caso de su adaptación de “Castellanos de Castilla” de Rosalía de Castro, donde una vez más la distribución de los versos indica un ritmo determinado a la hora de leer el poema:

Castilians of Castile,
 you treat Galicians well:
 they leave here full of hope,
 and come back souls in hell.

He went away smiling,
 and came back dying,
 the little light of my eyes,
 the little love of my breast.

He was whiter than snow,
 he was gentle and sweet,
 I lived for him,
 without him I'd just as soon die. (45)⁴⁹⁸

El ritmo, unido a las rimas, convierte este poema en cantiga. Un detalle que debemos destacar es que la traducción mantiene la rima en los mismos versos que la fuente original (segundo y cuarto verso, quinto y sexto verso). Por otra parte, la sexta

⁴⁹⁸ “Castellanos de Castilla, / tratade ben ós galegos; / cando van, van como rosas; / cando vén, vén como negros. / Cando foi, iba sorrindo, / cando ven, viña morrendo; / a luciña dos meus ollos, / o amantiño do meu peito. / Aquel máis que neve branco, / aquel de dozuras cheo, / aquel por quen eu vivía, / e sen quen vivir non quero”.

estrofa muestra una traducción que, aunque no fidedigna, sí conserva la rima entre el segundo y cuarto verso además de añadir valor rítmico, pues el posesivo *your* se resalta en cursiva para enfatizar su acentuación como sílaba tónica:

Such is *your* affliction, Castile,
 such is *your* birthright.
 All you can do with *your* sadness
 is boast with all your might. (45)⁴⁹⁹

Como señala Hutchinson en la introducción de *Done into English*, los poemas que figuran en esta colección se incluyen porque le gustan. Se puede observar que los poemas escogidos presentan cualidades musicales, pues además de rimas también cuentan con recursos estilísticos como repeticiones, enumeraciones, aliteraciones o asíndeton que aportan ritmo y sonoridad. Un ejemplo de esto es “Longa noite de pedra”, traducido como “Long Night of Stone”, de Celso Emilio Ferreiro, que gira en torno a la repetición de la palabra *stone* (“piedra”) y genera así continuidad:

The roof is made of stone.
 The shadows, the walls,
 are of stone.
 A stone floor, stone bars.
 The doors,
 chains,
 air,
 windows,
 glances
 are stone. (59)⁵⁰⁰

Además, tanto el poema como la traducción de Hutchinson cuentan con dos figuras retóricas, la elipsis y el asíndeton, que producen rapidez e intensidad. Otros

⁴⁹⁹ “Esto che tocou, coitada, / por herencia no universo, / ¡miserable fanfarrona! / triste herencia foi por certo”.

⁵⁰⁰ “O teito é de pedra. / De pedra son os muros / i as tebras. / De pedra o chan / i as reixas. / As portas. / As cadeas, / o aire, / as fenestras, / as olladas, / son de pedra”.

poemas de Celso Emilio Ferreiro incluidos en *Done into English*, como “Nenos orfos con cabalos ao fondo”,⁵⁰¹ “Deitado fronte ao mar” y “O reino”, todos publicados en *Longa noite de pedra*, también están escritos a partir de paralelismos que el autor respeta. A continuación se muestra un fragmento de “Nenos orfos...”, traducido como “Orphan Child against a Background of Horses” a modo de ilustración:

The horses of the night went by
and the dawn came.
Mother,
this is the land of tears.
the horses of the night
went by at a gallop.
Mother,
this is the land of lament. (52)⁵⁰²

Estos poemas de Celso Emilio Ferreiro, junto a otros que presentan repetición o reduplicación como “The Mad Dog” (“and fear, fear, fear, / a deep well of fear, / a mirror of cold water”, 53),⁵⁰³ “Freely” (“Freely, freely / we wanted only / to be freely men, to be stars”, 51)⁵⁰⁴ y “Old Workman Speaking” (“I don’t owe him / even the sun I’m taking now. / While I take it, I’m waiting”, 57),⁵⁰⁵ muestran el gusto de Hutchinson por la poesía con elementos musicales. Y es que además de los poemas de Celso Emilio Ferreiro, poemas de otros autores también cuentan con los recursos estilísticos hasta ahora mencionados, como la traducción de Xosé Luís Méndez Ferrín titulada “Tale”, basada en el paralelismo de oraciones que describen a Galicia con el inicio “Galicia was...”:

Galicia was a pure valley or hollow
Of dense green, moist smoke.
Galicia was the most naked plain,
Inert mist over a pool of mud.

⁵⁰¹ Este poema fue musicado por la cantautora gallega Pilocha en 1978.

⁵⁰² “Pasaron os cabalos da noite / e veu a ialba. / Madre, / iste é o país do pranto. / Pasaron os cabalos da noite / agallopando. / Madre, / iste é o país do pranto”.

⁵⁰³ “O can danado”: “E medo, medo, medo, / un pozo profundísimo de medo, / espello de auga fría”.

⁵⁰⁴ “Libremente”: “Libremente, libremente, / nós queríamos somente / ser libremente homes, ser estrelas”.

⁵⁰⁵ “Monólogo do vello traballador”: “Eu non lle debo / nin xiquera iste sol que agora tomo. / Mentras o tomo, espero”.

Galicia was a kindly wind but keen,
That sheltered everything within it.
Galicia was a tree with leaves
each hour a little more ingrown. (62)⁵⁰⁶

Otra muestra es “They were all called up...” de Arcadio López-Casanova,⁵⁰⁷ donde se hace referencia constante a los llamados a combatir contra el gobierno de la Segunda República Española, nuevamente a través del paralelismo: “They were called up. / They were told: ‘Spain needs soldiers.’ / And they answered the call” (63).⁵⁰⁸ Finalmente, dos de los tres poemas de Emilio Araúxo recogidos en *Done into English* también cuentan con este recurso estilístico. Estos versos pertenecen a “Name”:

A winter evening.
A village name
resounding a little
in a hospital ward.
A long name,
full of names,
full of music
and sunlit pain. (64)⁵⁰⁹

Mientras que en “A stone scored by a tile...” se aprecia el paralelismo y repetición de stone: “a stone scored by a tile / [...] a stone growing / [...] a stone growing / [...] a stone going mad to grow” (65).⁵¹⁰

⁵⁰⁶ “Era Galicia un puro val ou oco / de densidade verde e fume morno. / Era Galicia a chaira máis espida, / interte néboa sobre illó de lodo. / Era Galicia esguío vento agudo / encrequenando en si tódalas cousas. / Era Galicia un arbre lentamente / ensumíndose un pouco cada hora”.

⁵⁰⁷ Arcadio López-Casanova (1942), poeta y crítico nacido en Lugo. Sus obras se caracterizan por reflejar el lado oscuro del ser humano, como *Memoria dunha edá* (1976), *Mesteres* (1976) y *La oscura potestad* (1979). Como ensayista, ha publicado trabajos como *Lenguaje, expresión literaria y lingüística del español* (1971), *El análisis estilístico* (1975) y *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales* (1991).

⁵⁰⁸ “Fueron llamados. / Se les dijo: ‘España necesita soldados.’ / Y respondieron a la llamada”. Traducción propia.

⁵⁰⁹ “Tarde de invierno. / El nombre de una aldea / resonando un poco / en la habitación de un hospital. / Un nombre largo, / lleno de nombres, / lleno de música / y soleado dolor”. Traducción propia.

⁵¹⁰ “Una piedra rayada por una teja / una piedra creciendo / una piedra creciendo / una piedra loca por crecer”. Traducción propia.

Pearse Hutchinson decidió incluir cantigas de amigo galaico portuguesas y traducciones de autores gallegos porque, como señala en la introducción de *Done into English*, simplemente le gustaban. Porque siempre se interesó por la cultura en general y las culturas minoritarias en particular. Pero además del interés por la cultura y la lengua de Galicia, esta selección de cantigas y poesías gallegas gusta al poeta por su sonoridad en su lengua original. Prueba de ello es, de nuevo, la conversación que tuvo con Philip Coleman y que se recoge en *Reading Pearse Hutchinson* (230-233), en las que habla de poemas o versos que le han marcado por su musicalidad. Entre los versos que cita figuran versos de autores gallegos presentes en *Done into English*: Uxío Novoneyra y su verso “Chove para que eu soñe”, del que destaca “su asonancia entre la primera y la última palabra” (232), y otro verso de Celso Emilio Ferreiro, “Chove, chove na casa do probe”, que recuerda por su interpretación a cargo de Luis Emilio Batallán.⁵¹¹

Por último, la inclusión de cantigas de amigo, así como de otros textos de marcado carácter musical, refuerza la figura de Pearse Hutchinson como bardo de dos maneras: por una parte, Hutchinson como el bardo ambulante que viaja de provincia en provincia, en este caso de región a región, de pueblo en pueblo, de país en país, descubriendo nuevos aspectos culturales que incorpora a su bagaje personal. Y por otra parte, como el bardo intérprete que transmite las historias de los pueblos a través de composiciones musicales.

8.3. Influencia de las cantigas en la poesía de Hutchinson

Done into English refleja tres facetas de Pearse Hutchinson: la de traductor, la de amante de las culturas minoritarias y la de bardo que mantiene vivas esas culturas. Los dos primeros bloques de esta colección están compuestos por cantigas gallego-portuguesas. Sin embargo, al tratarse de una recopilación, no permite determinar el impacto de las cantigas en la poesía de Hutchinson. Para que esto sea posible, han de tomarse las características principales de las cantigas (lengua, contenido y forma) y buscarlas en los poemas de Hutchinson.

Hutchinson entendía y hablaba el gallego, aunque no hay constancia de que escribiera algún poema en esta lengua. Los poemas vinculados a Galicia son los mencionados en este apartado y, como se aprecia, son traducciones del original.

⁵¹¹ Luis Emilio Batallán (1948), compositor, músico y cantautor santiagués. Ha musicado a autores como Álvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, Rosalía de Castro, Uxío Novoneyra o Xosé Neira Vilas.

Temáticamente, las cantigas se dividen en tres géneros mayores (de amor, de amigo, de escarnio y maldecir) y tres menores (*tenzón*, *pranto* y de seguir). En las cantigas de amor, el trovador canta a una amada o habla de sus bondades y belleza, aunque se trata de un sentimiento no correspondido o una unión (sentimental o sexual) que no llega a producirse. Algunos de los poemas vistos en el apartado “Géneros tradicionales en Pearse Hutchinson” (213) comparten rasgos con las cantigas de amor y podrían enmarcarse dentro de este género o haber sido escritos con este tipo de cantigas en mente. El trovador Hutchinson canta a la belleza de su *senhor* en poemas como “Copper-beech and butter-fingers” y “All the Old Gems” (15) de *The Frost is All Over*. En el primero se pueden leer los versos “in certain lights the copper-beech-leaf / looks almost the same color as your hair / and eyes” (19) y “no leaf compares to your body’s / whitegold slender grace” (Ibíd.),⁵¹² mientras que en el segundo se observa “never, my dear, / a more beautiful body”, “it looks so young” y “and so white / and so smooth / and so soft” (16).⁵¹³ “All the Old Gems” añade a esto el deseo sexual no correspondido, pues a lo largo del poema se describe físicamente a la *senhor*, que yace en cama, y la excitación que le produce al poeta el verla. Sin embargo, nunca llega a producirse el acto sexual, como indican los siguientes versos:

Sometimes I lift the dark
 dark brown, almost black
 hair to kiss your nape
 and before I can eat
 I’m stopped in my tracks

 so what can I do
 but shrug out the colors
 and lust and wait (16-17)⁵¹⁴

⁵¹² “Según la luz, las hojas de la haya roja / parecen casi del mismo color que tu pelo / y [tus] ojos” y “ninguna hoja es comparable a la gracia / de tu cuerpo esbelto y de oro blanco”, respectivamente.

⁵¹³ “Nunca, querida, / [he visto] un cuerpo tan bonito”, “parece tan joven” e “y tan blanco / y tan delicado / y tan fino”, respectivamente.

⁵¹⁴ Ver nota 454.

Lo mismo sucede en “Findrum” (*CTL*), donde nuevamente se habla de la persona amada y el deseo de estar con ella para mantener unas relaciones sexuales que no se llegan a producir:

Oh for you to be here
and we could sag it more:
even break it
right down to the floor! (23)⁵¹⁵

Un último poema en el que aparece el deseo de ser correspondido es “To bring Posada back from the grave”, de *The Frost is All Over*, donde Hutchinson quiere ser “el esqueleto en el armario” (20). Esta imagen admite una doble interpretación: el poeta acepta ser un amante clandestino (escondido en el armario) y, si se interpreta la expresión en su sentido metafórico, refleja que el anhelo por esa persona es tal que desearía ser correspondido aunque eso supusiera un error para la persona amada.

No se encuentran indicios claros de la influencia de las cantigas de amigo en la poesía de Hutchinson. En estas cantigas, la voz poética se dirige a familiares, amigos o naturaleza para expresar tristeza por la ausencia de la persona amada o alegría por su reencuentro. Sí existen poemas en los que Hutchinson se dirige a un amor, pero no muestran tristeza ni tampoco reencuentro. “Letter to Alan” (*ALFAW*), por ejemplo, está escrito desde la añoranza y el cariño:

And from the first time I knew,
as soon as I saw that over-the-lenses gaze,
and heard that single, slightly
drawn-out syllable
‘Humm . . .’
that you were at ease and at peace,
at least for the time,
with both yourself and me,
and the vast word ‘happiness’

⁵¹⁵ Ver nota 302.

was not, after all, outrageous. (58)⁵¹⁶

Lo mismo sucede con “Wouldn’t I?” (*BMS* 36), donde Hutchinson habla de cómo el poder del amor supera con creces al miedo a la muerte (“love can / work wonders”, 36) y agradece a su pareja (“here I am / trying to thank you for this in particular”, 36)⁵¹⁷ la fuerza de lo que siente hacia ella:

When I’m in your arms, do I think about death?
 When I’m in your lovely young arms
 I’m far too busy enjoying
 being in your arms. (36)⁵¹⁸

Sin embargo, poemas como “Shamrock and Harp” (*ALFAW* 50), “Flag” (*TSTKTB* 101) o “The Right to Love” (*BMS* 13) podrían identificarse como cantigas de maldecir, ya que son críticas explícitas de corte político. El primero rechaza el imperialismo inglés a partir de la sustitución del escudo de Irlanda por el de Inglaterra. De forma similar, “Flag” critica la presencia inglesa en tierras irlandesas a partir de la observación de una bandera con un león rojo en un coche de policía irlandés. Esta bandera representa “los colores de la libertad traicionada” (101), una falsa libertad, ya que Inglaterra sigue presente en la isla y, a través de este símbolo en un vehículo de las fuerzas de seguridad, el poder legislativo. Finalmente, “The Right to Love” incide en el conflicto político entre islas al contar cómo una chica irlandesa es humillada por estar enamorada de un soldado inglés, lo que los radicales católicos consideran “su trabajo” por ser ella “un riesgo, una amenaza” (13). Hutchinson se muestra en contra de este tipo de actos porque, como dice el título del poema y la madre de la chica vejada, todo el mundo tiene el derecho a amar. Se aprecia además una segunda lectura, y es que el poeta no solo está en contra de la opresión inglesa, sino también del conflicto armado de Irlanda del Norte.

⁵¹⁶ “Y desde la primera vez supe, / tan pronto como veía esa mirada por encima de las gafas, / y escuchaba esa única sílaba / ligeramente ahogada / ‘hummm . . .’ / que estabas tranquilo y en paz, / al menos en ese momento, / en el que estábamos juntos tú y yo, / y esa palabra tan amplia, ‘felicidad’ / no era, al fin y al cabo, tan exagerada”.

⁵¹⁷ “El amor puede / hacer maravillas” y “Aquí estoy / intentando darte las gracias por esto en particular”, respectivamente.

⁵¹⁸ “Cuando estoy entre tus brazos, ¿pienso en la muerte? / Cuando estoy entre tus adorables brazos jóvenes / estoy demasiado ocupado disfrutando / el estar entre tus brazos”.

Los géneros menores apenas cuentan con representación en las colecciones de poesía de Pearse Hutchinson. La *tenzón* es una discusión entre dos trovadores y todos los poemas de Hutchinson fueron escritos por él con la finalidad de expresar lo que sentía. Las cantigas de seguir imitan a otro tipo de cantigas pero con ligeras variaciones sobre las originales, por lo que no cuentan con unas características concretas que puedan tomarse como referencias, y el *pranto* es una elegía, igual que el poema “Ó Riada” de *The Soul that Kissed the Body* (55), en el que Hutchinson rinde tributo al compositor irlandés y reconoce a sus composiciones como el verano que arroja luz y calor sobre los corazones gaélicos, o dicho de otra manera, considera sus obras musicales como patrimonio cultural.

Como se puede apreciar, algunos de los poemas de Pearse Hutchinson coinciden temáticamente con los diferentes tipos de cantigas, si bien estos poemas también podrían considerarse influidos por los géneros tradicionales irlandeses. Así pues, Hutchinson puede haberse inspirado en los géneros tradicionales o en las cantigas, pero no se puede determinar qué le influyó más o en qué grado influyeron los diferentes tipos de composiciones.

El rasgo formal más característico de las cantigas es el paralelismo, que a través de la distribución paralela de palabras o sintagmas crea repeticiones de sonidos y ritmos. Es también el más destacado para Hutchinson, quien afirmaba en una entrevista para la publicación *Do lado dos olhos* (2001) que “aún querría escribir una ‘cantiga de amigo’ perfecta, con un paralelismo perfecto. Pero escogí el verso ‘libre’, que exige un oído muy agudo, y cultivadísimo” (165). Con esta cita, el poeta confirma las cantigas como una referencia literaria y resalta la importancia del paralelismo como su elemento formal definitorio, así como su sonoridad.⁵¹⁹ Probablemente por la influencia de las cantigas, la presencia de este recurso estilístico en la poesía de Hutchinson es abundante. A continuación se muestran una serie de ejemplos de las diversas colecciones de poemas, que abarcan desde la distribución paralela de sintagmas pequeños hasta la repetición de oraciones. El primer ejemplo son estas estrofas de “Ringing the changes on Mistral”, de *Watching the Morning Grow*:

a couple of eggs.
a cut of bread,

⁵¹⁹ Según Hutchinson, escogió el verso libre frente a la organización más limitada del paralelismo porque requiere un “oído muy agudo”, lo que permite deducir que la sonoridad del paralelismo era más perceptible o evidente para el poeta.

a grain of salt,
and a match-stick,

telling me to be:

as full as an egg,
as good as bread,
wise like salt,
straight as a match. (9)⁵²⁰

La repetición de sus correspondientes sintagmas produce un ritmo homogéneo y la aliteración de diferentes sonidos, como el del fonema /a/ en la primera estrofa o el del fonema /s/ en la segunda.

“Clearing”, de *The Frost is All Over*, también cuenta con paralelismos que determinan el ritmo y la sonoridad, y además incluye una posible referencia a las cantigas, al terminar con “My friend”:

my glowing aqueduct
over a dry river-bed
my bright brown stream
in a Wicklow forest
my dear dark head

Not mine but yours
not mine but your own

My friend (21)⁵²¹

⁵²⁰ “Un par de huevos, / una rodaja de pan, / un grano de sal, / y un palillo, / diciéndome que fuera: / [una persona] saciada, / buena como el pan, / lista como un ajo, / firme como un soldado”.

⁵²¹ “Mi acueducto brillante / sobre un lecho del río seco / mi arroyo marrón brillante / en un bosque de Wicklow / mi querida cabeza morena / No mío sino tuyo / no mío sino tuyo propio / Mi amigo”.

Climbing the Light incluye poemas como “Driscoll 5: Glories Clear”, donde el paralelismo vuelve a estar presente:

This happened in Dublin
to a child.
This happened in a capital city
in the '70s.
In sunlight, in summer,
by water, near trees.
This happened
among children
to a child. (19)⁵²²

Mientras que en “Historical TV Moment” (*ALFAW*) los versos pares dicen “‘I’m not the First Lady, / I am the First Woman.’” (51).⁵²³ Los ejemplos expuestos hasta ahora son muestras de paralelismos a pequeña escala, pero también existen poemas contruidos a partir de este recurso, como “I stole a march and you stole a coaster”,⁵²⁴ “Admirations”,⁵²⁵ el breve “Sometimes feel” (*WTMG*):

Like an old. Wrecked sponge-diver leaking,
like a suit-of-armour leaking,
like a tree-stump leafing
after the shameful white has darkened over,
like an unwashed potato brutally cut,
the sickly off-white spattered
with dark patches of decay. (37)⁵²⁶

⁵²² “Esto sucedió en Dublín / a un niño. / Esto sucedió en una capital / en los 70. / Bajo el sol, en verano, / junto al agua, cerca de los árboles. / Esto sucedió / entre niños / a un niño”.

⁵²³ “No soy la Primera Dama, / soy la Primera mujer”.

⁵²⁴ Ver página 223.

⁵²⁵ Ver página 169.

⁵²⁶ “[A veces me siento] Como un traje de buzo antiguo y roto con fugas, / como una armadura con roturas, / como un tocón echando hojas / después de que el bochornoso blanco se ha oscurecido, / como una patata sin lavar brutalmente cortada, / el pálido blancuzco salpicado / con oscuras manchas de deterioro”.

O “Jasmine or Basalt or Bread” (*TFIAO*), cuyas estrofas siguen el esquema *Where* + *oración*, *I*...:

Where even carnations were kept –
 except by those licensed half-shockers
 the college-boys –
 for weddings, like furtive bonfires
 on fading st. john’s night fiestas,
 I grew my youth.

Where no-one might sport dandelion:
 bright yellow, perhaps – but a weed;
 and having learnt,
 good prig, that shit-lesson too early,
 I adored wild valerian on walls
 but left my coat grey. (9)⁵²⁷

Como se puede apreciar, el efecto que produce el paralelismo en estos ejemplos es el de establecer un ritmo específico que se potencia con la sonoridad de la repetición de palabras.

En la entrevista incluida en *Do lado dos ollos*, Hutchinson se refiere a la redacción de una cantiga de amigo perfecta como una aspiración a lograr, lo que refleja un impacto evidente de este tipo de composiciones en su forma de desarrollar su literatura. Si a esta cita se le suma la correspondencia temática de poemas como “Copper-beech and butter-fingers”, “All the Old Gems” o “Flag” con distintos tipos de cantigas y el uso regular de la figura retórica del paralelismo, frecuente en este género, puede concluirse que Hutchinson era conocedor de los cancioneros gallegoportugueses, e incorporó algunos de sus elementos a su poesía por influencia y porque, especialmente a nivel sonoro, los consideraba un modelo a seguir, por lo que el impacto causado por las cantigas en Pearse Hutchinson se refleja en su literatura.

⁵²⁷ “Donde se cultivaban incluso claveles – / salvo por aquellos licenciados de medio pelo / los universitarios – / para bodas, como hogueras furtivas / en las distantes fiestas de la noche de San Juan, / crecí. / Donde nadie llevaría un diente de león: / amarillo brillante, quizás – sino un hierbajo; / y habiendo aprendido, / valiente mojigato, esa lección de mierda demasiado temprano, / adoré la valeriana salvaje de las paredes / pero dejé mi abrigo gris”.

Como se ha visto en este capítulo, Pearse Hutchinson era conocedor de Galicia y su cultura, de la que le atraía la literatura. Por ese motivo, tradujo a varios autores al irlandés e inglés y publicó *Done into English*. Los poemas de esta colección, incluidos porque al autor le gustaban, tienen una característica en común: la sonoridad, que surge principalmente de las rimas y el paralelismo. Esto demuestra que Hutchinson, además de interesarse por el contenido del poema y las sensaciones que producía en el lector, se interesaba por la forma musical. Junto a la traducción de poetas gallegos, *Done into English* reúne también traducciones de cantigas gallegoportuguesas, a las que Hutchinson destacaba por su musicalidad y consideraba, precisamente por esta cualidad, un modelo a seguir. Quizás por esta consideración, algunos de los poemas de Hutchinson muestran la influencia, tanto temática como formal, de las cantigas.

En *Done into English* se destaca la faceta de Hutchinson como traductor, al adaptar poemas y cantigas al inglés de una manera fidedigna. Estas traducciones respetan la fuente original, conservan su sonoridad e incluso en algunos casos aportan nuevos elementos sonoros. Y al mismo tiempo, permiten que la cultura gallega llegue a un mayor público, lo que hace de Hutchinson, una vez más, un bardo que transmite la tradición de las culturas minoritarias.

No obstante, la relación entre el poeta y Galicia no fue unidireccional. Los poemas de Hutchinson fueron traducidos al gallego por Emilio Araújo y a través de la editorial Noitarenga, lo que prueba que la literatura de Pearse Hutchinson, como la música, traspasa culturas.

9. Conclusiones

Finalizada la investigación sobre el impacto de Galicia, Irlanda y el impacto de la música en la poesía de Pearse Hutchinson, estoy en disposición de establecer las siguientes conclusiones:

Pearse Hutchinson nació en Glasgow, pero con cinco años se mudó a Irlanda, donde creció y comenzó a escribir poesía desde los 14 años. Recorrió Europa durante años, pero su carrera literaria se desarrolló principalmente en Irlanda, a través de revistas como *Comhar* y la editorial The Gallery Press, que publicó la práctica totalidad de sus obras poéticas. Establecido en Dublín desde 1975, dirigió su propio programa de radio, *Óró Domhnaigh*, y co-fundó la revista *Cyphers*, e ingresó en la *Aosdána* (asociación cultural de la que solo forman parte artistas irlandeses) en 1981. Estos hechos, a los que se suman su conocimiento y práctica del gaélico, permiten considerar a Hutchinson un poeta irlandés a pesar de haber nacido en Escocia.

La poesía de Hutchinson se caracteriza por el verso libre, que imita el ritmo natural del habla. Esto produce versos con desigual número de sílabas y diferentes grados de sonoridad, pues las rimas entre palabras no siempre son a final de verso y pueden producirse rimas internas o ningún tipo de rima. La imitación del habla afecta también a la presentación de los versos sobre la página, ya que se emplean diferentes márgenes y saltos de línea para generar ritmos y pausas que crean la denominada “orquestración visual”, una disposición de los versos que destaca por aportar una originalidad formal y estética que a su vez reproduzca, dentro de estos dos aspectos, el habla. Otra característica de la poesía de Pearse Hutchinson es la inclusión de idiomas y culturas, especialmente

minoritarias. La presencia de otras lenguas diferentes del inglés produce un contraste en la sonoridad y responde a la intención de transmitir ciertas ideas de la forma más exacta posible. La incorporación de culturas ajenas a Irlanda o Inglaterra, como la gallega o la catalana, refleja la visión pluricultural de Hutchinson, para quien las diferentes naciones se definían por sus costumbres, historias, tradiciones, lengua y música más que por su territorio geográfico. Es, además, una forma de reivindicar a las minorías y, en ocasiones, denunciar su situación política o social. Estos motivos, junto al hecho de que la producción literaria del poeta se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX, hacen de Pearse Hutchinson un poeta moderno. Sin embargo, no se desvincula de la tradición literaria irlandesa, caracterizada por la musicalidad de las formas y la conservación, transmisión y reivindicación de los valores históricos y culturales nacionales, rasgos también presentes en Hutchinson ya que el propio poeta se consideraba parte de la tradición. Por esta razón, escribió obras en gaélico y trató la cuestión nacional de forma crítica, antiimperialista y en defensa de la cultura gaélica, como se aprecia en los poemas “Flag” (*TSTKTB* 101) o “Achnasheen” (*TFIAO* 40), donde rechaza la presencia inglesa en la justicia irlandesa y se lamenta de la pérdida de la toponimia original al ser sustituida por adaptaciones al inglés. Además, no ha de obviarse que uno de los motivos por los que el poeta comenzó a escribir en su adolescencia fue el rechazo al puritanismo imperante en Irlanda. Todas estas características resaltan el impacto y la importancia de Irlanda en la poesía de Pearse Hutchinson.

La música era fundamental para el poeta. La escuchaba constantemente y poseía una amplia discoteca. Allá donde viajara compraba la música tradicional del país o región, un detalle que revela que, para el poeta, poseía un valor cultural que definía a un pueblo. En este sentido, Hutchinson definió la música tradicional de Irlanda como “una de las glorias de la vida y cultura irlandesas”,⁵²⁸ lo que corrobora su importancia como factor cultural definitorio de Irlanda y, por extensión, de la vida de Hutchinson. Por estas razones, la música aparece en la poesía de Pearse Hutchinson de forma natural, y a lo largo de sus manifestaciones se relaciona con factores de todo tipo, como pueden ser los sociales, culturales o emocionales.

Desde sus orígenes, la cultura gaélica ha dotado a la música de gran presencia e importancia, no solo como recurso mnemotécnico y medio para transmitir las normas, costumbres, tradiciones e historias, sino también como elemento característico que define

⁵²⁸ Vincent Woods. Entrevista personal. 24 octubre 2013.

a un pueblo. Este rasgo, junto a otros como la geografía, conforma el llamado *sense of place* o aspectos que hacen de un lugar y sus gentes únicas. Pearse Hutchinson era consciente de la importancia de este fenómeno y por este motivo vinculó a personajes con su lugar de procedencia a través de la música, con la que también reflejó diferentes culturas. “Pibroch” (*TFIAO* 44), por ejemplo, presenta a unos emigrantes escoceses que se niegan a zarpar sin su gaitero porque necesitan su música para hacer frente al viaje y conservar el sentimiento de pertenencia a su comunidad. “Ó Riada” (*TSTKTB* 55) es un homenaje al compositor Seán Ó Riada, cuyas obras suponían el verano de Irlanda y el despertar de sus gentes porque recuperan elementos tradicionales, lo que las dotaba (y por extensión, a Irlanda) de un gran valor cultural que fomentaba la conciencia nacional. La música tradicional también aparece en poemas como “Leeds or Amsterdam” (*TSTKTB* 51), donde su interpretación y el ambiente que genera en un pub de Inglaterra hacen sentir a Hutchinson y sus amigos “en el corazón de Irlanda” (51). Por último, la sonoridad de la toponimia irlandesa es otro aspecto identitario para el poeta, como se observa en “Affection” (*CTL* 36), en el que la pérdida de los nombres gaélicos de diferentes puntos de la geografía irlandesa supone la pérdida de sus significados originales y, por lo tanto, sus rasgos característicos y su origen. No obstante, la asociación entre un lugar y sus características a través de la música no se limita a Irlanda. Poemas como “A Rose and a Book for Sant Jordi” (*WTMG* 39) ilustran la importancia de la música como elemento identificador de un pueblo en cualquier cultura, como indiqué en el párrafo anterior. Por lo tanto, se establece un vínculo entre los habitantes de un área geográfica, o la propia área geográfica, y los elementos que caracterizan a esa localización (lo que la hace única, como la lengua o la toponimia) a través de la música. Para Pearse Hutchinson, la música es un rasgo distintivo de una nación, un identificador cultural, y consecuentemente, parte del *sense of place*.

Ní Chuilleanáin indicaba que la música tradicional en Irlanda se había mantenido viva a través de la gente pobre.⁵²⁹ Hutchinson reflejó esta afirmación en su poesía y a lo largo de sus colecciones de poemas se observa cómo la música está asociada con las clases sociales humildes y sin recursos. “Pub Song” (*WTMG* 26) presenta a un violinista sin recursos económicos ni hogar, objeto de burla por su condición. En “Mozarabic Wine” (*TFIAO* 34), los encargados de fabricar los instrumentos musicales para los señores son sus esclavos, maltratados y amenazados con perder sus manos si se atreven a tocar los

⁵²⁹ Entrevista por correo electrónico. 17 noviembre 2013.

instrumentos, mientras que “Miners” (ALFAW 53) muestra a unos mineros atrapados y cómo uno de ellos canta para mantener a sus compañeros tranquilos, otra forma de relacionar a la música con la clase trabajadora. Poemas como estos reflejan que Hutchinson era consciente de la discriminación hacia los músicos y fueron escritos para cumplir una función de denuncia social que rechazaba el trato ofrecido a todos aquellos relacionados con la música y, por extensión, a la música en sí, relegada a un mero divertimento, lejos de representar los valores expuestos en el párrafo anterior. Por otra parte, hay una serie de poemas en los que la música es interpretada o escuchada en establecimientos de bebidas o pubs, todos ellos coincidentes en su descripción: sencillos y modestos. Mediante este particular *sense of place*, el poeta quiso transmitir que no solo los músicos son humildes, sino también los lugares en los que trabajan o socializan, como se puede apreciar en “Newcastle West” (ALFAW 65) o “A True Story Ending in False Hope” (CTL 45).

Además de relacionarse directamente con el origen y la clase social, la música también aparece como reflejo de los estados de ánimo, en su mayoría positivos. Muchos de estos reflejos positivos suceden en pubs, centros sociales en los que el poeta incluso llegó a escribir. La música hace que los clientes de un pub canten y bailen alegres en “Leeds or Amsterdam”, lo que hace que el poeta se sienta como en Irlanda, mientras que en “Burns’ Nicht” (TFIAO 14), Hutchinson y su acompañante no llegan a su destino pero cantan para celebrar el buen rato que están pasando en el pub. Junto a sentimientos como la alegría, la música también puede producir calma, como en “Newcastle West”, o estar asociada al placer, como en “Mozarabic Wine” o “A True Story of Art and Friendship” (TFIAO 28), donde se tocan instrumentos musicales por el placer que produce y se canta para celebrar la tarde que el poeta y su amigo pintor están pasando, respectivamente. Una última muestra de la música como elemento vital es *Done into English*, en el que una serie de poemas aúnan espiritualidad y bailes, propiciados por las celebraciones de actos religiosos. Por consiguiente, la música refleja y produce emociones, y se integra en las diferentes realidades del mundo, como la social, la cultural o la religiosa.

Dado el impacto en la cultura y la vida irlandesa, y por extensión en la vida de Hutchinson, la música es uno de los ejes centrales de su poesía. Canciones y jigas populares irlandesas, como “The Frost is All Over” o “The Soul that Kissed the Body”, sirvieron de punto de partida para que el poeta desarrollara sus propios poemas. Algunos de ellos, como “Amhrán Bréagach” (TSTKTB 77), beben directamente de un tipo de canción tradicional, las *songs of lies*, y otros se inspiraron en bailes o canciones populares

de otras culturas, como “The Kid on the Mountain” (*CTL* 16), que toma como referente una canción tradicional china. El carácter multicultural del poeta también le llevó a incluir, tanto en *The Frost is All Over* como en *Done into English*, canciones populares gallegas y cantigas gallego-portuguesas, de las que Hutchinson era un gran admirador por su sonoridad. Otra serie de poemas no se inspiran en el folclore regional pero hacen de la música, ya sea una composición, interpretación o el sonido de una palabra o golpe, el elemento sobre el que gira el poema. El cuarto párrafo de este apartado mostraba la importancia de la música para los emigrantes de “Pibroch”, y Hutchinson se fascina de la musicalidad de la palabra italiana *ciao* en “Music” (*TSTKTB* 109). Y es que para el poeta, “música” no es solo la organización ordenada de sonidos con fines estéticos creada por el hombre, sino también los propios sonidos que se producen de forma natural, como el golpear de una cerilla en “Koan” (*BMS* 34) o la pronunciación de palabras.

Pearse Hutchinson se inspiró en canciones populares de diferentes culturas, pero de igual manera se aprecia la influencia de géneros tradicionales irlandeses como las *caoineadh songs*, el *aisling*, la balada y el *sean-nós*, que aúnan poesía y música. A través de sus poemas, Hutchinson reivindicó la cultura gaélica y la libertad de Irlanda frente a Inglaterra, a la que criticó por oprimir a la isla esmeralda a lo largo de la historia. “Advert” (*TSTKTB* 25), “Small-Famine Diary” (*TSTKTB* 69), “The Right to Love” (*BMS* 13) o “Achnasheen” (*TFIAO* 40) lamentan diferentes hechos por las que ha pasado Irlanda, como la Hambruna, la ocupación militar inglesa o los conflictos de Irlanda del Norte. El poeta es crítico con el país invasor sin dejar de mostrar su disconformidad con la situación de su propio país y su cultura, aspecto que hace extensivo a otras culturas, como la catalana, en “A Rose and a Book for Sant Jordi”, por ejemplo. Estas características permiten enmarcar estos poemas dentro de las “canciones de lamento” irlandesas o *caoineadh songs*. A su vez, bien por temática o por forma, se aprecian rasgos comunes entre los otros géneros tradicionales indicados y la poesía de Hutchinson, como la temática amorosa de “Like Trees, like Islands” (*WTMG* 35) o “Copper-beech and butter-fingers” (*TFIAO* 19) y su correspondencia argumental con la balada. Estas influencias no son casuales, ya que el poeta se consideraba parte de esta tradición literaria e inspirarse en ella significa recuperarla y mantenerla viva en un ejercicio de conservación de los valores culturales irlandeses.

Debido a que Pearse Hutchinson presenta canciones tradicionales de diferentes culturas o parte de ellas para ofrecer una versión renovada o propia y que su poesía bebe de géneros populares irlandeses, a lo que hay que sumar su faceta de traductor en caso de

las cantigas gallego-portuguesas en *Done into English* para dar a conocer nuevas perspectivas culturales, su figura literaria puede equipararse a la de un bardo moderno: continúa con la tradición literaria irlandesa y mantiene vivas otras culturas minoritarias que descubrió en sus viajes, y reinterpreta el folklore para ofrecer composiciones propias novedosas que se enmarcan dentro de los patrones tradicionales. Esta doble vía perpetúa los valores culturales de diferentes pueblos, en especial el irlandés, a la vez que los da a conocer, de la misma manera que los antiguos bardos viajaban y cantaban las historias de su región a la par que descubrían las historias de otros pueblos y las incorporaban a su repertorio.

No ha de obviarse el aspecto formal de la literatura de Pearse Hutchinson, ya que la sonoridad también está presente en él. Mediante el uso de rimas, la imitación del ritmo del habla, las formas tradicionales y el empleo de recursos estilísticos como la repetición o el paralelismo, Hutchinson dota a sus poemas de una musicalidad natural. Esto posibilita que algunos de ellos se conviertan en pequeñas piezas musicales, como “Boxing the Fox” (*TFIAO* 12), y enfatiza su papel de bardo. Así mismo, la presencia de características musicales en la forma no hace sino incidir en la importancia de la sonoridad, a través de figuras retóricas y otros idiomas, como propiedad del texto poético y del poeta.

Todo lo expuesto hasta ahora es fruto del análisis de la práctica totalidad de las colecciones poéticas de Pearse Hutchinson, y ha sido refutado por el estudio, dentro de los mismos parámetros de la investigación, de *Listening to Bach*. Esta colección, la más reciente hasta la fecha, fue publicada a título póstumo y se compone de poemas anteriormente publicados en revistas literarias y poemas inéditos. Las conclusiones expuestas hasta ahora coinciden con las que se derivan del análisis de *Listening to Bach*, que recoge poemas escritos por Hutchinson a lo largo de su vida, lo que certifica la importancia de Irlanda y la música como rasgos presenciales, definitorios y temáticos de su poesía en contenido y forma.

En cuanto a Galicia, su impacto en la literatura de Pearse Hutchinson se ha reflejado de varias formas. El poeta entró en contacto con la cultura gallega a través de las *Cantigas de amigo* en 1950 y posteriormente con la poesía de Uxío Novoneyra. El interés por poetas como Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro o Rosalía de Castro, de quienes admiraba el sentimiento que transmitían sus textos, le llevó a traducir sus poemas al irlandés y sobre todo al inglés, como se recoge en *Done into English*. Con sus traducciones, Hutchinson ofrece nuevas perspectivas culturales en otro ejercicio de reivindicación de las culturas minoritarias. A su vez, algunos de los poemas de

Hutchinson fueron traducidos al gallego y publicados a través de la editorial Noitarenga, lo que retroalimenta la conexión entre Galicia y el poeta. Dicha conexión también se reflejó en poemas en los que Galicia es protagonista o figuran referencias a ella. “Black Tide” (ALFAW 54) habla de las consecuencias del hundimiento del petrolero Prestige en la costa, y “Believers in a Possible Freedom” (ALFAW 45) muestra cómo se vive en Galicia la llegada de la Segunda República. En cuanto a “Crucifixions” (ALFAW 32), se menciona de nuevo la catástrofe del Prestige. Estas inclusiones constituyen un ejemplo de cómo el poeta incorpora a su literatura aspectos culturales, descubiertos a partir de su experiencia vital, y son un reflejo de su particular visión multicultural. Por último, ha de citarse el impacto de las cantigas en Pearse Hutchinson, ya que él mismo expresó en una ocasión su deseo de escribir una cantiga de amigo perfecta con un paralelismo perfecto. Esto revela, junto al estudio realizado en esta investigación al respecto, que el poeta se inspiró en las cantigas para desarrollar su poesía, especialmente desde el punto de vista formal. Temáticamente, poemas como “Copper-beech and butter-fingers” (19) y “All the Old Gems” (15), ambos de *The Frost is All Over*, pueden enmarcarse dentro de las cantigas, pero es en la sonoridad de la poesía, sobre todo a través del uso recurrente del paralelismo, donde se percibe la influencia de las cantigas.

La presencia de Galicia en la literatura de Pearse Hutchinson es una muestra de la transversalidad cultural que caracteriza al poeta. Esta transversalidad es un reflejo de su vida y su forma de pensar, plasmadas en sus poemas y contextualizadas mediante la música. Las cualidades musicales de su cuerpo de trabajo, tanto temática como formalmente, beben de una tradición literaria irlandesa que se presenta renovada, con propuestas culturales y estéticas que hacen del poema una pieza musical universal y de Pearse Hutchinson un bardo que mantiene viva la tradición al mismo tiempo que aporta un enfoque moderno donde Galicia, Irlanda y la música popular van de la mano, con lo que crea su propia tradición musical.

Anexos

I. Bibliografía

I.I. Obras citadas

- Alonso Giráldez, José M. "Scottish and Galician Background in Pearse Hutchinson's Poetry: Freedom, Identity and Literary Landscapes." 2015. TS. Impreso.
- Ardley, Neil, et al. *El Libro De La Música*. Instituto Parramón Ediciones, 1980. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. Web. *Universidad de Granada*. 18 marzo 2014.
<<http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>>.
- . "Política V." Trad. Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1873-1875. *Filosofia.org*. Web. 13 agosto 2014.
<<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03173.htm>>.
- Bergin, Osborn. "Bardic Poetry: A Lecture Delivered in 1912." *Irish Bardic Poetry*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1970. Impreso.
- Bourke, Eva. "The Vindicated Music Soaring Out - Music as Metaphor in Pearse Hutchinson's Poetry." *Sirena: poesia, arte y critica*.1 (2010): 156-62. Impreso.
- Cantizano, Blasina. "Poesía y Música, Relaciones Cómplices." *Espéculo, revista de estudios literarios*.30 (2005): n. pag. Web. 5 abril 2015.
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>>.
- Coleman, Philip. Entrevista Personal. 25 Octubre 2013. Impreso.
- Coleman, Philip, and Maria Johnston, eds. *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fisterra*. Irish Academic Press, 2011. Impreso.

Coleridge, Samuel T., William Wordsworth. "The Rime of the Ancient Mariner."

Lyrical Ballads, with a Few Other Poems. London: Impresed for T.N. Longman and O. Rees, 1798. *Poetry Foundation*. Web. 17 junio 2015.

<<http://www.poetryfoundation.org/poem/173253>>.

"Como Morreu." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Web. 11 mayo 2014.

<<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=121&pv=sim>>.

Cooper, Joseph. *Historical Memoirs of the Bards*. Dublin: Luke White Publishing Co., 1786. Impreso.

Crosson, Seán. *"The Given Note": Traditional Music and Modern Irish Poetry*.

Cambridge Scholars Publishing, 2008. Impreso.

---. "'The Given Note': Traditional Music, Crisis and the Poetry of Seamus Heaney."

Crisis and Contemporary Poetry. Ed. Anne Karhio, Seán Crosson and Charles I. Armstrong. London: Palgrave Macmillan, 2011. Web. 15 julio 2015.

<http://works.bepress.com/sean_crosson/20>.

Cummings, Michael J. "Meter in Poetry and Verse." *Cummings Guides*. 2006. Web. 5

febrero 2010. <<http://www.cummingsstudyguides.net/xmeter.html>>.

De Castro, Rosalía. *Cantares Gallegos*. Vigo: J. Compañel, 1863. Web. 11 mayo 2014.

<http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/p230/02587296500292784199079/p00000003.htm#I_57_>.

Dylan, Bob. *The Freewheelin' Bob Dylan*. Libreto. Columbia Records, 1963. Impreso.

"El-Rey de Portugale." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Web. 11 mayo 2014.

<<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1178&pv=sim>>.

"E Mort' é Martim Marcos." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Web. 11 mayo

2014. <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1681>>.

"Enas verdes ervas." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Web. 11 mayo 2014.

<<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1218&pv=sim>>.

- "Eno sagrad'e Vigo." *Cancioneros Musicales Españoles*. 2013. Web. 11 mayo 2014.
<<http://www.cancioneros.si/index.php/publicaciones/don-tomás-ad-libitum/31-repositorio-cme/las-obras/obras-con-la-inicial-e/259-eno-sagrad-e-vigo.html>>.
- Ferreiro, Celso E. "Libremente." *Longa Noite De Pedra*. Ediciones Akal, 1983. Impreso.
- . *Longa Noite De Pedra*. Santiago de Compostela: Galaxia, 1962. Web. 12 mayo 2014. <<http://www.ctv.es/USERS/luz/LNP.htm#longa>>.
- . "Monólogo do Vello Traballador." *Longa Noite De Pedra*. Ediciones Akal, 1983. 46. Impreso.
- . "Neno Orfo Con Cabalos Ao Fondo." *Longa Noite De Pedra*. Santiago de Compostela: Galaxia, 1962. Web. 12 mayo 2014.
<<https://albokari2.wordpress.com/2011/04/07/nenos-orfos-con-cabalos-ao-fondo/>>.
- . "O can Danado." *Longa Noite De Pedra*. Ediciones Akal, 1983. 40. Impreso.
- Goodby, John. *Irish Poetry since 1950: From Stillness into History*. Manchester University Press, 2000. Impreso.
- Grattan, William H. "A History of Irish Music." *Library Ireland*. 2015. Web. 5 febrero 2010. <<http://www.libraryireland.com/IrishMusic/Contents.php>>.
- Heaney, Seamus. "Introduction." *A Centenary Selection from Moore's Melodies*. Ed. David Hammond. Dublin: Gilbert Dalton, 1979. Impreso.
- . "The Play Way." *Death of a Naturalist*. Faber & Faber, 1966. Web. 11 mayo 2015.
<<http://www.a-w-i-p.com/index.php/poetry/2010/03/09/the-play-way>>.
- . *Preoccupations: Selected Prose 1968 - 1978*. London: Faber & Faber, 1980. Impreso.
- . "The Singer's House." *Field Work*. Faber & Faber, 1979. Web. 11 mayo 2015.
<<http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/IrelandGenWeb/2010-04/1272557685>>.

- . "Song." *Field Work*. Faber & Faber, 1979. Web. 11 mayo 2015.
 <http://www.phys.unm.edu/~tw/fas/yits/archive/heaney_song.html>.
- Henigan, Julie. "Sean-Nós in Donegal." *Ulster Folklife*. 37. 1991. Web. 18 junio 2015.
 <<http://www.mustrad.org.uk/articles/sean-nos.htm>>.
- Hutchinson, Pearse. *At Least for a while*. Oldcastle: The Gallery Press, 2008. Impreso.
- . *Barnsley Main Seam*. Oldcastle: The Gallery Press, 1995. Impreso.
- . *Climbing the Light*. The Gallery Press, 1985. Impreso.
- . *Collected Poems*. The Gallery Press, 2002. Impreso.
- . *Done into English: Collected Translations*. Oldcastle: The Gallery Press, 2003. Impreso.
- . "From Findrum: Pearse Hutchinson in Conversation." Entrevista por Philip Coleman. *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*. Irish Academic Press, 2011. Impreso.
- . *The Frost is all Over*. The Gallery Press, 1975. Impreso.
- . *Listening to Bach*. Oldcastle: The Gallery Press, 2014. Impreso.
- . *Óró Domhnaigh*. RTÉ. N.p. N.d. Impreso. Transcripción.
- . "Pearsé Hutchinson." Entrevista por Emilio Araújo. *Do lado dos ollos. Arredor da poesía, entrevista con 79 poetas do mundo*. Edicións do Cumio, 2001. Impreso.
- . *The Soul that Kissed the Body*. Oldcastle: The Gallery Press, 1990. Impreso.
- . *Watching the Morning Grow*. Dublin: The Gallery Press, 1972. Impreso.
- Hyde, Douglas. *The Love Songs of Connacht*. London: T. Fisher Unwin, 1893. Impreso.
- Johnston, Maria. "'the Music's what Matters': Music and Movement in the Poetry of Pearse Hutchinson." *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*. Ed. Coleman, Philip, and Maria Johnston. Irish Academic Press, 2011. Impreso.

- Laroche, Maximilien. *La Littérature Haïtienne: Identité-Langue-Réalité*. Montréal:, 1981. Impreso.
- Mathews, P. J. "'Doing Something Irish': From Thomas Moore to Riverdance." *The Art of Popular Culture: From 'the Meeting of the Waters' to Riverdance*. Dublin: University College Dublin, 2008. Impreso.
- Mato, Daniel. *El Arte De Narrar y La Noción De Literatura Oral*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1995. Impreso.
- McLoghlin, David. Entrevista por correo electrónico. 22 febrero 2015. Impreso.
- . Entrevista por correo electrónico. 14 julio 2015.
- Méndez Ferrín, Xosé L. "Conto." *Poesía Enteira De Heriberto Bens*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1999. *Biblioteca das Letras Galegas*. Web. 12 mayo 2014. <<http://sondepoetas.blogspot.com.es/2008/02/conto.html>>.
- Montague, John. "No Music." *The Love Poems*. New York: Sheep Meadow Press, 1993. Web. 17 mayo 2015. <http://famouspoetsandpoems.com/poets/john_montague/poems/20102>.
- Muldoon, Paul. "Aisling." *The Poetry Center at Smith College*. Web. 20 julio 2015. <<http://www.smith.edu/poetrycenter/poets/aisling.html>>.
- . "Paul Muldoon in Conversation." Entrevista por *Poets.Org*. *Poets.Org*., 2011. Web. 20 julio 2015. <<http://www.poets.org/poetsorg/text/paul-muldoon-conversation>>.
- Ni Chuilleanáin, Eiléan. Entrevista por correo electrónico. 17 noviembre 2013. Impreso.
- Ó Canainn, Tomás. *Traditional Music in Ireland*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978. Impreso.
- Ó Dálaigh, Gofraidh F. "To A Harp." *Standing Stones*. Web. 17 mayo 2015. <<http://www.standingstones.com/harppoem1.html>>.
- Ó Gnímh, Flatha. "On a Blind Harper." *Standing Stones*. Web. 17 mayo 2015. <<http://www.standingstones.com/harppoem2.html>>.

- Ó hAllmhuráin, Gearóid. *O'Brien Pocket History of Irish Traditional Music*. The O'Brien Press, 2012. Impreso.
- Ó Maoldomhnaigh, Tomás. "Amhranaíocht Ar an Sean-Nós." *Treoir* 36.1 (2004). Web. 18 junio 2015.
- Osborne, Thomas. "A Nation Once again." 1844. Web. 25 junio 2015.
<http://www.irishsongs.com/lyrics.php?Action=view&Song_id=9>.
- "Preguntar-vos quer eu, madre." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Web. 11 mayo 2014. <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1219&pv=sim>>.
- Relph, Edward C. *Place and Placelessness*. Pion Ltd, 2008. Impreso.
- Reuben, Paul P. "Elements of Poetry: A Brief Introduction." *Perspectives in American Literature*. Web. 5 febrero 2010.
<http://archive.csustan.edu/english/reuben/pal/append/axf.html?em_x=22#9>.
- "The Rose of Tralee." *Irish Culture and Customs*. Web. 4 marzo 2015.
<<http://www.irishcultureandcustoms.com/AWomen/RoseTralee.html>>.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario De Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. Impreso.
- Sagastume, Jorge R. Entrevista por correo electrónico. 29 agosto 2013. Impreso.
- "Seamus Heaney - Nobel Lecture: Crediting Poetry." *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 20 mayo 2015.
<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html>.
- Stauffer, Donald B. "Opera and Opera Singers." *The Walt Whitman Archive*. Web. 19 abril 2014.
<http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_42.html>.
- Trubarac, Djordjina. "La novena cantiga De Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado."

AnMal Electrónica. 28 (2010): n.pag. Web. 11 mayo 2014.

<<http://www.anmal.uma.es/numero28/Meogo.pdf>>.

"The Wearing Of The Green." *Irish Folk Songs*. Web. 29 junio 2015. <<http://www.irish-folk-songs.com/the-wearing-of-the-green-lyrics-and-chord.html>>.

White, Harry. *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770 - 1970*. Cork: Cork University Press, 1998. Impreso.

Woods, Vincent. Entrevista personal. 24 octubre 2013. Impreso.

---. Entrevista por correo electrónico. 13 julio 2014. Impreso.

---. "Pearse Hutchinson as Journalist, Broadcaster and Critic." *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera*. Irish Academic Press, 2011. Impreso.

Yeats, William B. *Antología Poética*. Trad. Daniel Aguirre. Lumen, 2005. Impreso.

I.II. Obras consultadas

"About RTÉ." *RTÉ.ie*. Web. 22 enero 2015. <<http://www.rte.ie/about/en/how-rte-is-run/2014/0310/601244-about-rte/>>.

Advis, Luis. "Literatura y música." *Rayentru virtual*. 1999. Web. 10 agosto 2014. <<http://rayentruvirtual.es.tl/Literatura-y-música.htm>>.

Akingbe, Niyi. "Transcending the Versification of Oraliture: Song-Text as Oral Performance among the Ilaje." *Venets: The Belogradchik Journal for Local History, Cultural Heritage and Folk Studies* 4.3 (2013). Impreso.

Almeida, José. "El concepto aristotélico de la imitación en el renacimiento de las letras españolas: siglo XVI." *Centro Virtual Cervantes*. Web. 18 marzo 2015. <cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_010.pdf>.

"Alonso López Pinciano." *Biblioteca Castro*. Web. 8 abril 2015. <<http://fundcastro.org/autores/alonso-lopez-pinciano-1547-1672/>>.

"Aogán Ó Rathaille." *PoemHunter.com*. Web. 8 julio 2015.

<http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/aogán_ó_rathaille_2012_5.pdf>.

"Aosdána." *Aosdána*. Web. 5 febrero 2010. <<http://aosdana.artscouncil.ie/>>.

"Arthur Rimbaud " *A media voz*. Web. 19 abril 2015.

<<http://amediavoz.com/rimbaud.htm>>.

Azcoytia, Carlos. "Historia del hambre de la patata en Irlanda entre los años 1845 - 1849." *Historiacocina.com*. Web. 6 julio 2014.

<<http://www.historiacocina.com/paises/articulos/irlanda.htm>>.

"Ballad." *Literary Devices*. Web. 11 mayo 2013. <<http://literarydevices.net/ballad/>>.

Baykal, Nurulhude. "Irishness and Sense of Identity in Brian Friel's *Translations*." *Academia.edu*. Web. 6 diciembre 2013.

<http://www.academia.edu/622974/Irishness_and_Sense_of_Identity_in_Brian_Friel_s_Translations>.

Berazaluce, Iñaki. "Buraku, los intocables de Japón." *Cooking Ideas*. Web. 1 noviembre 2012. <<http://www.cookingideas.es/buraku-20130210.html>>.

"Biografía - Fundación Rosalía de Castro." *Fundación Rosalía de Castro*. Web. 11 mayo 2014. <<http://rosaliadecastro.org/rosalia/biografia/>>.

"Biografía de Antonio Vivaldi." *Biografías y Vidas*. Web. 20 enero 2015.

<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vivaldi.htm>>.

"Biografía de Arcadio López-Casanova." *Biografías y Vidas*. Web. 14 mayo 2014.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_casanova.htm>.

"Biografía de Celso Emilio Ferreiro." *Biografías y Vidas*. Web. 14 mayo 2014.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/ferreiro_celso.htm>.

"Biografía de Pastora Imperio." *Biografías y Vidas*. 2015. Web. 22 febrero 2015.

<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/imperio.htm>>.

- "Biografía de Rosalía de Castro." *Biografías y Vidas*. Web. 14 mayo 2014.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/castro_rosalia.htm>.
- "Biografía de Tzvetan Todorov." *Biografías y Vidas*. Web. 8 abril 2015.
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/todorov.htm>>.
- "Biografía de Uxío Novoneyra." *Biografías y Vidas*. Web. 14 mayo 2014.
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/novoneyra.htm>>.
- "Biografía de Xose Luis Méndez Ferrín." *Biografías y Vidas*. Web. 14 mayo 2014.
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mendez_ferrin.htm>.
- Bourke, Eva. "For Pearse Hutchinson: The Poet in His Eighties Takes Out the 17 Colours." *Sirena: poesia, arte y critica* 2010.1 (2010): 106. Impreso.
- "A Brief Guide to Imagism." *Academy of American Poets*. Web. 8 febrero 2015.
<<http://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-imagism>>.
- Brinton, Donna M. "Stress and rhythm." *Dlf.ac.th*. Web. 14 mayo 2013.
<<http://www.dlf.ac.th/uploads/train/12550713208860.pdf>>.
- Brown, Mary. "Aogán Ó Rathaille." *Academia.edu*. Web. 8 julio 2015.
<http://www.academia.edu/7281824/Aogán_Ó_Rathaille>.
- "Burns Nicht." *Memphisscots.com*. Web. 16 enero 2013.
<<http://www.memphisscots.com/Events/BurnsNicht.html>>.
- "Cantigas Medievais Galego-Portuguesas." *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. 2012. Web. 11 mayo 2014. <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>>.
- Casey, Philip. "Woods, Vincent." *Irish Writers Online*. Web. 19 enero 2015.
<<http://www.irishwriters-online.com/woods-vincent/>>.
- "Celtic Arts Revival Movement." *Encyclopedia of Irish and Celtic Art*. Web. 5 febrero 2010. <<http://www.visual-arts-cork.com/cultural-history-of-ireland/celtic-art-revival-movement.htm>>.

"Chus Pato." *Escritoras.com*. 6 abr 2003. Web. 24 enero 2015.

<<http://escritoras.com/escritoras/Chus-Pato>>.

"Ciaran Carson." *British Council Literature*. Web. 5 febrero 2010.

<<http://literature.britishcouncil.org/ciaran-carson>>.

"Columba de Iona." *El testigo fiel*. Web. 18 mayo 2015.

<<http://www.eltestigofiel.org/lectura/santoral.php?idu=1959>>.

Cuadra, Eloy. "La revolución de 1798." *Elohir.net*. 2015. Web. 28 junio 2015.

<http://www.eloihr.net/eire/index.php?page=norte_5>.

"Daniel Mato." *Globalcult*. Web. 3 abril 2015.

<<http://www.globalcult.org.ve/Daniel.htm>>.

"David McLoughlin." *David McLoughlin*. Web. 9 abril 2015.

<<http://www.davidmcloghlin.com/page9/index.html>>.

"Definición de semiótica." *Definición.de*. Web. 9 abril 2015.

<<http://definicion.de/semiotica/>>.

Dennis, K. E. "Anúna - Fuígfídh Mise'n Baile Seo." *Celtic Lyrics Corner*. Web. 22

enero 2013. <<http://www.celticlyricscorner.net/anuna/fuigfidh.htm>>.

"Douglas Hyde." *Ireland Information*. Web. 17 enero 2015. <[http://www.ireland-](http://www.ireland-information.com/articles/douglashyde.htm)

[information.com/articles/douglashyde.htm](http://www.ireland-information.com/articles/douglashyde.htm)>.

"Dr. Seán Crosson." *Huston School of Digital Media*. Web. 9 mayo 2015.

<<http://www.filmschool.ie/staff/sean.crosson>>.

Echegoyen, Javier. "Sofistas." *Torre de Babel*. Web. 9 abril 2015. <[http://www.e-](http://www.e-torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/Sofistas-sofistica.htm)

[torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/Sofistas-sofistica.htm](http://www.e-torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Presocraticos/Sofistas-sofistica.htm)>.

Eder, Bruce. "Seán Ó Riada, Biography." *Allmusic.com*. Web. 18 octubre 2012.

<<http://www.allmusic.com/artist/seán-Ã-riada-mn0000310789>>.

- "Eiléan Ní Chuilleanáin." *The Poetry Foundation*. Web. 23 enero 2015.
<<http://www.poetryfoundation.org/bio/eilean-ni-chuilleanain>>.
- "Eiléan Ní Chuilleanáin." *Poetry International*. Web. 23 enero 2015.
<<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/11162>>.
- "Ezra Pound." *A media voz*. Web. 8 febrero 2015. <<http://amediavoz.com/pound.htm>>.
- Fanous, Alison. "Music in Irish Cultural History (Review)." *New Hibernia Review* 14.4 (2010): 155-7. Impreso.
- "The Ferriter Family." *The Ferriter Family*. Web. 1 febrero 2015.
<<http://ferriterfamily.com/heritage/>>.
- "Figures of Speech." *My English Pages*. Web. 22 junio 2013.
<http://www.myenglishpages.com/site_php_files/writing-stylistics.php>.
- Foix, Lluís. "Salvador Espriú, su tiempo y nuestro tiempo." *Nabarralde.com*. Web. 9 octubre 2012. <<http://nabarralde.com/es/catalunya/9125-salvador-espriu-su-tiempo-y-nuestro-tiempo>>.
- "From A Poet's Glossary: Aisling." *Poets.org*. Web. 18 junio 2015.
<<http://www.poets.org/poetsorg/text/poets-glossary-aisling>>.
- "The Frost Is All Over." *Letssingit.com*. Web. 15 enero 2013.
<<http://artists.letssingit.com/the-chieftains-lyrics-the-frost-is-all-over-97vz9bk#axzz2JIFBqt00>>.
- "Gaelic Storm, 'The Rocky Road To Dublin' / 'Kid On The Mountain' lyrics." *Lyricsmode.com*. Web. 25 enero 2013.
<http://www.lyricsmode.com/lyrics/g/gaelic_storm/the_rocky_road_to_dublinkid_on_the_mountain.html>.
- Gallardo, Elena. "¿Qué es la Literatura?" *Sobre poética*. Web. 12 agosto 2014.
<<http://peripoietikes.hypotheses.org/>>.

- . "Formalismo ruso." *Sobre poética*. 2010. Web. 12 agosto 2014.
<<http://peripoietikes.hypotheses.org/165>>.
- . "Las funciones de la literatura." *Sobre poética*. 2009. Web. 12 agosto 2014.
<<http://peripoietikes.hypotheses.org/51>>.
- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva Introducción a La Teoría De La Literatura*. Síntesis, 2004. Impreso.
- "Gerard Manley Hopkins." *Poets.org*. Web. 7 febrero 2015.
<<http://www.poets.org/poetsorg/poet/gerard-manley-hopkins>>.
- "Gerard Manley Hopkins." *Academy of American Poets*. Web. 7 febrero 2015.
<<http://www.poets.org/poetsorg/poet/gerard-manley-hopkins>>.
- Gotera, Vince. "Rhyme and Music." *Uni.edu*. Web. 2 mayo 2013.
<<http://www.uni.edu/~gotera/CraftOfPoetry/rhyme&music.html>>.
- Green, Michael. "Brian Boru." *Ireland Information*. Web. 5 febrero 2010.
<<http://www.ireland-information.com/articles/brianboru.htm>>.
- Haggerty, Bridget. "Emblems of Ireland: The Harp." *Irish Culture and Customs*. Web. 5 febrero 2010. <<http://www.irishcultureandcustoms.com/AEmblem/Harp.html>>.
- "Hilaire Belloc." *The Poetry Foundation*. Web. 8 febrero 2015.
<<http://www.poetryfoundation.org/bio/hilaire-belloc>>.
- "History of Ireland." *Oracle Ireland*. Web. 5 febrero 2010.
<<http://oracleireland.com/Ireland/history/history.htm#>>.
- "History of Irish Music." *Oracle Ireland*. Web. 6 febrero 2010.
<<http://oracleireland.com/Ireland/history/irish-music.htm>>.
- "A history of the Irish in Manchester." *The Irish Pride of Manchester*. Web. 16 diciembre 2013. <<http://www.prideofmanchester.com/mancirish/history.htm>>.
- Hollander, John. "The Music of Poetry." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15.2 (1956): 232-44. Impreso.

- Holohan, Michael. "The Lost Land'." *Contemporary Music Centre*. Web. 15 enero 2013. <http://www.cmc.ie/library/work_detail.cfm?workID=2086>.
- Hutchinson, Pearse. Entrevista por David McLoghlin. *Cyphers*. 76 (2013): 50-54. Impreso.
- . "Drowning in the Aesthetic." *The Poetry Ireland Review*. 52 (1997): 22-33. Impreso.
- "Ignacio de Luzán." *Gran Enciclopedia Aragonesa*. 2011. Web. 8 abril 2015. <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=8297>.
- Inglis, Jeff. "Dáibhí Ó Bruadair: the metamorphosis of a poet." *Jeff Inglis's Clip File*. Web. 4 enero 2014. <<http://clips.jeffinglis.com/1994/05/daibhi-o-bruadair-metamorphosis-of-poet.html>>.
- "Irish dances." *Bbc.co.uk*. Web. 25 enero 2013. <http://www.bbc.co.uk/schools/gcsebitesize/music/music_dance/group_dance2.shtml>.
- "Irish Literary Renaissance." *Encyclopaedia Britannica*. Web. 16 diciembre 2013. <<http://global.britannica.com/event/Irish-literary-renaissance>>.
- "Irish Traditional Music." *Ireland's Eye*. Web. 26 diciembre 2014. <<http://www.irelandseye.com/aarticles/culture/music/traditional/tm.shtml>>.
- "J. M. Synge." *The Poetry Foundation*. Web. 18 febrero 2015. <<http://www.poetryfoundation.org/bio/j-m-synge>>.
- "James Connolly." *BBC.co.uk*. September, 2014. Web. 19 septiembre 2014. <<http://www.bbc.co.uk/history/british/easterising/profiles/po04.shtml>>.
- "Jean Jaurès." *France.fr*. Web. 6 abril 2015. <<http://www.france.fr/es/hombres-y-mujeres-excepcionales/jean-jaures-1859-1914.html>>.
- "Jean-Jacques Rousseau." *Biografías y Vidas*. Web. 6 abril 2015. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rousseau_jeanjacques.htm>.

"John Montague." *The Poetry Foundation*. Web. 17 febrero 2015.

<<http://www.poetryfoundation.org/bio/john-montague>>.

Johnston, Maria. "Songs and Sonnets by Paul Muldoon." *The Guardian* 11 Jan. 2013

2013. Web. 1 mayo 2015. <<http://www.theguardian.com/books/2013/jan/11/songs-and-sonnets-paul-muldoon-review>>.

Jokinen, Anniina. "Conn of the Hundred Battles." *Luminarium*. 20 mayo 2007. Web. 20

mayo 2015. <<http://www.luminarium.org/mythology/ireland/100conn.htm>>.

"Jorge R. Sagastume: Journal du secrète." 2010. Web. 18 agosto 2013.

<<http://alpialdelapalabra.blogspot.com.es/2010/09/jorge-r-sagastume-journal-du-secrete-ur.html>>.

Kavanagh, Fergal. "Ireland, a cultural journey." *Tune into English*. Web. 26 diciembre

2014. <[http://www.tuneintoenglish.com/Ireland, a cultural journey.pdf](http://www.tuneintoenglish.com/Ireland,%20a%20cultural%20journey.pdf)>.

Kearney, Dermot. "Joe Lacky Gallagher, *The Leitrim Cake: Music Bright And*

Undiminished." *The Living Tradition*. Web. 3 julio 2014.

<<http://www.livingtradition.co.uk/webrevs/mckennacd001.htm>>.

"Kid on the Mountain." *8notes.com*. Web. 25 enero 2013.

<<http://www.8notes.com/scores/8631.asp>>.

Kuntz, Andrew. "Surviving Playford." *Ibiblio.org*. Web. 28 enero 2013.

<http://www.ibiblio.org/fiddlers/Surviving_Playford.htm>.

"Lady Augusta Gregory." *Biografías y Vidas*. Web. 18 febrero 2015.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gregory_lady.htm>.

"Leonard Cohen." *Buscabiografías.com*. Web. 19 abril 2015.

<[http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3748/Leonard Cohen](http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3748/Leonard%20Cohen)>.

"The Leprechaun." *Ireland's Eye*. Web. 14 febrero 2015.

<<http://www.irelandseye.com/animation/explorer/leprechaun.html>>.

- Lindemans, Micha F. "Tuatha Dé Danann." *Encyclopedia Mythica*TM. Web. 15 febrero 2013. <http://www.pantheon.org/articles/t/tuatha_de_danann.html>.
- "The Long Black Veil." *Ourwholeworld.com*. Web. 18 marzo 2013. <http://www.ourwholeworld.com/long_black_veil.html>.
- Long, Molly. "Review of Pearse Hutchinson's *Watching the Morning Grow*." *Web del Sol Review Books*. Web. 15 enero 2014. <http://wdsreviewofbooks.webdelsol.com/Long_Hutchinson.html>.
- "Lou Reed." *Buscabiografias.com*. Web. 19 abril 2015. <[http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2531/Lou Reed](http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2531/Lou%20Reed)>.
- MacKillop, James. *Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature*. Syracuse University Press, 1986. Impreso.
- "Máirtín Ó Direáin." *Aosdána*. Web. 4 de enero 2014. <<http://aosdana.arts council.ie/Members/Literature/O-Direain.aspx>>.
- "Máirtín Ó Direáin - Poetry." *Irish Culture and Customs*. Web. 4 enero 2014. <[http://www.irishcultureandcustoms.com/Poetry/Mairtin ODireain.html](http://www.irishcultureandcustoms.com/Poetry/Mairtin%20Direain.html)>.
- "Maria Johnston." *Trinity College Dublin*. Web. 5 febrero 2012. <<https://www.tcd.ie/English/staff/teaching-assistants/maria-johnston.php>>.
- Martí, Miriam. "El Alzamiento de Pascua de 1916." *Sobre Dublín*. Web. 13 febrero 2015. <<http://sobredublin.com/2012/11/09/el-alzamiento-de-pascua-de-1916/>>.
- Matthews, Kelly. *The Bell Magazine and the Representation of Irish Identity*. Dublin: Four Courts Press, 2012. Impreso.
- "Maynooth University to Host Pearse Hutchinson Archive." *Maynooth University*. March, 2014. Web. 27 marzo 2014. <<https://www.maynoothuniversity.ie/research/research-news-events/latest-news/maynooth-university-host-pearse-hutchinson-archive>>.

McAuliffe, Colm. "Sean O'Faoláin, *The Bell* and the voice of Irish dissent." 2011. Web. University College Cork. 17 enero 2015.

<<http://publish.ucc.ie/boolean/pdf/2011/00/30-McAuliffeC-2011-00-en.pdf>>.

McCann, Anthony. "Sean-nos singing - A Bluffers Guide." *The Living Tradition*. Web. 17 junio 2015. <<http://www.folkmusic.net/htmlfiles/inart378.htm>>.

McLoghlin, David. "Notes on *Diglossia: Done into English*, Pearse Hutchinson's Collected Translations." *Transtudies.org*. Web. 14 agosto 2013.

<<http://www.transtudies.org/McLoghlin.html>>.

"Michael Augustin." *What is Poetry?* Web. 25 enero 2015.

<<http://www.whatispoetry.net/authors/augustin/>>.

Montagut, Eduardo. "Irlanda en el siglo XIX." *Los ojos de Hipatia*. 11 nov. 2014. Web. 25 mayo 2015. <<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/irlanda-en-el-siglo-xix/>>.

"La música y la literatura." *El Nuevo Diario*. Agosto, 2011. Web. 10 agosto 2014.

<<http://www.elnuevodiario.com.ni/blogs/articulo/867-musica-literatura/>>.

Myers, Jack Elliot, and Don C. Wukasch. *Dictionary of Poetic Terms*. University of North Texas Press, 2003. Impreso.

O hAlmhurain, Gearoid. "Passing it on: The Transmission of Music in Irish Culture." *New Hibernia Review* 5.1 (2001): 146. Impreso.

O'Byrne, Eddie. "Anne Devlin." *Devlin-family.com*. Web. 11 junio 2013.

<<http://www.devlin-family.com/anndevlin2.htm>>.

"Oliver Cromwell: El Lord que lideró la república inglesa." *Muy Historia*. Web. 22 mayo 2015. <<http://www.muyhistoria.es/h-moderna/articulo/oliver-cromwell-el-lord-que-lidero-la-republica-inglesa>>.

Parker, Pollux. "Caoineadh Songs." *Ezinearticles.com*. Web. 2 marzo 2013.

<<http://ezinearticles.com/?Irish-Folk-Music-Feat---Caoineadh-Songs&id=5260026>>.

- "Pearse Hutchinson." *Leeds University Library*. Web. 24 enero 2014.
<http://library.leeds.ac.uk/special-collections/collection/13/poets_at_the_university_of_leeds/24/pearse_hutchinson>.
- "Pearse Hutchinson." *Herald Scotland*. 12 enero 2012. Web. 27 enero 2014.
<http://www.heraldsotland.com/opinion/13045036.Pearse_Hutchinson/>.
- "Pearse Hutchinson - Biography." *Jrank.org*. Web. 27 enero 2014.
<[http://www.jrank.org/literature/pages/4507/Pearse-Hutchinson-\(William-Patrick-Henry-Pearse-Hutchinson\).html](http://www.jrank.org/literature/pages/4507/Pearse-Hutchinson-(William-Patrick-Henry-Pearse-Hutchinson).html)>.
- "Pearse Hutchinson (1927 - 2012)." *Find A Grave*. Web. 27 enero 2014.
<<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=102195435>>.
- "Pearse Hutchinson, Fanatics and Philistines." *Writer in Profile*. RTÉ Archives. N.p., 12 enero 1971. Fragmento de vídeo. <<http://www.rte.ie/archives/2014/0327/604727-writer-pearse-hutchinson-on-fanatics-and-philistines-1971/>>.
- Pera, Mario. "El alma que besó al poeta. La poesía de Pearse Hutchinson " *La Convención*. Web. 9 enero 2014. <<http://la-convencion.blogspot.com.es/2012/07/el-alma-que-beso-al-poeta-la-poesia-de.html>>.
- "Poetry & Audience." *University of Leeds*. Web. 20 enero 2014.
<http://www.leeds.ac.uk/arts/info/20040/school_of_english/1263/poetry_and_audience>.
- "Poetry and Audience." *Leeds University Library*. Web. 20 enero 2014.
<http://library.leeds.ac.uk/special-collections/collection/35/poetry_publishing_at_leeds/36/poetry_and_audience>.
- Potts, Donna L. *Contemporary Irish Poetry and the Pastoral Tradition*. University of Missouri Press, 2012. Impreso.
- "La prosa poética." *ConocimientosWeb.net*. Web. 30 mayo 2013. <<http://www.si-educa.net/basico/ficha521.html>>.

Quin, Alejandro. "La institución de la Literatura, Jacques Dubois." *Academia.edu*.

Web. 9 abril 2015.

<http://www.academia.edu/8102502/La_institución_de_la_Literatura-Jacques_Dubois>.

Ramsell, Billy. "Patrick Galvin." *Poetry International*. Web. 17 febrero 2015.

<<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/poet/item/18348/30/Patrick-Galvin>>.

"Rhythm & Rhyme." *Tnellen.com*. Web. 2 mayo 2013.

<http://www.tnellen.com/cybereng/lit_terms/rhyme.html>.

"Rhythm and Meter in English Poetry." *Writing.upenn.edu*. Web. 5 febrero 2010.

<<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/meter.html>>.

Ríos, Alberto. "Glossary of Rhymes." *Forms of Verse*. 2000. Web. 5 febrero 2010.

<<http://www.public.asu.edu/~aarios/formsofverse/furtherreading/page2.html>>.

Roberts, Randall. "The Word on the Street? Poet Paul Muldoon's a Rock Lyricist Too."

Los Angeles Times. 8 March 2013. Web. 2 mayo 2015.

<<http://articles.latimes.com/2013/mar/08/entertainment/la-et-ms-muldoon-music-20130307>>.

"Robin Hood, the Facts and the Fiction." *Robin Hood Legend*. Web. 28 junio 2015.

<<http://www.robinhoodlegend.com/early-ballads/>>.

"The Rocky Road to Dublin." *Thebards.net*. Web. 25 enero 2013.

<http://www.thebards.net/music/lyrics/Rocky_Road_To_Dublin.shtml>.

Routt, Rachel. "Burakumin in Japan." *Joshua Project*. Web. 30 octubre 2012.

<http://joshuaproject.net/people_groups/11228/JA>.

Sagastume, Jorge R. "Pearse Hutchinson: Su Poesía y Los Desafíos De La Traducción."

Sirenia: poesía, arte y crítica 1 (2010): 202-10. Impreso.

Santerres-Sarkany, Stéphane. *Teoría De La Literatura*. Publicaciones Cruz O., S.A.,

1992. Impreso.

"Seán Ó Ríordáin." *Transcript Review*. Web. 18 octubre 2012. <<http://www.transcript-review.org/en/issue/transcript-4-bilingual-worlds/sean-o-riordain>>.

"Seán Ó Riordáin (Author of Irish Poetry)." *Goodreads*. Web. 18 octubre 2012. <https://www.goodreads.com/author/show/3101370.Se_n_R_ord_in>.

"Sean-nós in Donegal." *Musical Tradition*. 21 Nov. 2002. Web. 18 junio 2015. <<http://www.mustrad.org.uk/articles/sean-nos.htm>>.

"Slip Jig." *Burke Irish Dance*. Web. 18 octubre 2012. <http://www.burkeirishdance.com/index.php?option=com_glossary&id=31&Itemid=88>.

"Steven Paul Scher." *Dartmouth.edu*. 27 Dic. 2014. Web. 6 mayo 2015. <<http://www.dartmouth.edu/~news/releases/2004/12/27b.html>>.

"Thomas Kinsella." *eNotes.com*. Web. 17 febrero 2015. <<http://www.enotes.com/topics/thomas-kinsella/critical-essays/kinsella-thomas-vol-135>>.

"The Traditional Ballad Index." *California State University*. Web. 17 junio 2015. <<http://www.csufresno.edu/folklore/BalladIndexArticles.html>>.

"Biografía de Tzvetan Todorov." *Biografías y Vidas*. Web. 8 abril 2015. <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/todorov.htm>>.

"Uxío Novoneyra." *Biblioteca Virtual Galega*. 2006. Web. 12 mayo 2014. <http://www.bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=UxíNovon&alias=Uxío+Novoneyra>.

Victor, William. "How to Write Poems." *Creative Writing Now*. Web. 10 abril 2013. <<http://www.creative-writing-now.com/poetry-meter.html>>.

"Vincent Woods." *RTÉ.ie*. Web. 19 enero 2015. <<http://www.rte.ie/radio1/arts-tonight/features/2009/1208/346431-vincentwoods/>>.

"W. H. Auden." *Poets.org*. Web. 7 febrero 2015. <<http://www.poets.org/poetsorg/poet/w-h-auden>>.

"W. H. Auden." *El Poder de la Palabra*. Web. 7 febrero 2015.

<<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1417>>.

"Walt Whitman." *Academy of American Poets*. Web. 19 abril 2014.

<<http://www.poets.org/poetsorg/poet/walt-whitman>>.

"The Wearing Of The Green." *Irish-folk-songs.com*. Web. 29 junio 2015.

<<http://www.irish-folk-songs.com/the-wearing-of-the-green-lyrics-and-chord.html>>.

Weiser, Glenn. "About Turlough O'Carolan." *Celtic Guitar Music*. Web. 29 mayo 2015.

<<http://www.celticguitarmusic.com/carolan.htm>>.

White, Harry. "The Preservation of Music and Irish Cultural History." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27.2 (1996): 123-38. Impreso.

"Willie Clancy (1918 - 1973)." *Comhaltas*. November, 2006. Web. 10 octubre 2012.

<https://comhaltas.ie/blog/post/willie_clancy/>.

Wolf, Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Type of Intermediality." *Comparative Literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity* 1 (1987). Austria: University of Graz. Web. 6 mayo 2015. <<http://www.eolss.net/sample-chapters/c04/e6-87-02-02.pdf>>.

"Frost is all Over." Prod. Peter Woods. Documentary on One. RTÉ Radio 1. N.p., 17 mayo 2000. Podcast. <<http://www.rte.ie/radio1/doconone/2012/0229/646946-documentary-podcast-pearse-hutchinson/>>.

Woods, Vincent. "Jasmine and Lagarto: Pearse Hutchinson's Poetry of Spain." *Estudios Irlandeses - Journal of Irish Studies*. 5 (2010): 113-118. Impreso.

---. "Joe 'Lucky' Gallagher: *The Leitrim Cake*." *John McKenna Traditional Society*. June, 2010. Web. 3 julio 2014. <<http://johnmckenna.ie/Release2>>.

Wright, Simon. "The Importance of Music in Ireland." *Scene 360*. Web. 13 agosto 2014. <<http://www.entertainmentscene360.com/index.php/the-importance-of-music-in-ireland-15404/>>.

"Zeedijk, one of Amsterdam's oldest streets." *DutchAmsterdam.com*. Web. 13 noviembre 2012. <<http://www.dutchamsterdam.nl/432-zeedijk-amsterdam>>.

II. Entrevistas

II.I. Philip Coleman

-How would you describe Pearse both as a person and as a poet?

As a person, I've never met somebody who, from the very first moment I met him, was so open. Let me tell you how we got in touch, how we met: I've been a fan of Hutchinson's work from a long time, I remember the first time I read his work, when I was a teenager; and I realised in 2006 or so that his 80th birthday was coming up, and Eiléan Ni Chuellanain, his friend and collaborator in *Cyphers*, was a colleague of mine in here in Trinity, and I just asked her one day, 'is Pearse around? Is he well?' And she said 'Yes he is,' and so on. 'Actually, I have an idea to do this conference', which is where the book came out of, so she told me 'you should write him.' So I wrote him a letter, and a couple of weeks later I went home and there was a voice mail on my telephone, and it was Pearse saying that he had received my letter and that he'd like to talk. So we arrange to meet, he was very particular with it, it was very funny because we arranged a particular time, he said "2.15 on a Wednesday afternoon, come to the house and ring my doorbell three times". And so I went alone, I did, I didn't know what to expect and I felt very welcome immediately, I was very much put at ease by him. It was informal but at the same time it was clear that we had business we had to talk about. So he was very warm and a wonderful conversationalist. Within minutes of meeting him I knew he was somebody I would get on, that he and I were going to get on. In fact, my first thought was 'I wish I had gotten in touch with him sooner,' 'I wish I had more time.' I met him many times, and every time I met him, I wish I had more time. I never felt bored by his company, I never felt under pressure, he was wonderful at making you feel at home in his house, he always offered a drink or tea or something to eat, always... 'Are you comfortable where you're sitting? Do you have something to put your drink on?' The conversations could go in some many directions; we might begin talking about the weather and then could become a reflection on what I did on... could go in any direction. So, my first impressions of him as a person, I'd say he was an articulate, intelligent, warm, open, interesting man, who had interesting things to say about poetry and life. He had a long life, with travellings and encounters with all kinds of interesting people from different walks of life.

Meeting Pearse was like entering into the company of somebody who had a kind of cultural history in one person. There were so many dimensions to Pearse: Pearse growing up in Glasgow, Pearse growing up in Dublin; Pearse the Irish language poet, Pearse the English language poet; Pearse the poet who translated from Catalan, from Galician, from Italian, from Irish... Pearse the translator of all these languages; Pearse who lived in Geneva in the 1950s, Pearse who lived in Spain under Franco, Pearse who travelled to Germany to get poet readings; the poet, the translator... An incredibly interesting man! For anybody interested in poetry and culture, he was an incredibly interesting man: worked as a broadcaster, as a journalist, as a reviewer... There was always so much to gain from conversations with him.

-You could always learn from him.

Yes! And he wouldn't do all the talking, he was interested in what you were saying, so he would talk and sometimes he would say 'I'm sorry for talking so much about myself, what do you think? What's your impression?'

But he also had a very mischievous side, he could be a bit funny and witty, and he was a great imitator, I think that relates to music. Now, I really heard him singing, he never sang for me but he did had a very beautiful deep voice. Have you ever heard his voice?

-No, unfortunately he died before we could meet.

He was a great mimic, he could imitate voices of people he met, I say this because it can be related to music.

He loved all kinds of music. Before he died he was listening to Bach and Vivaldi, but he also listened to traditional Irish music, the sean-nós music... There's a wonderful story that the poet Paul Durcan tells about bringing Pearse to his home, in the early 1970s or late 1960s, to play for him a song by Bob Dylan called 'Boots of Spanish leather.' And in it, Paul Durcan misheard the line "the mountains of Madrid" and Paul thought the line was "the mountains of my dread," and they listened and Paul said "isn't that amazing? 'The mountains of my dread,'" and Pearse pointed, "No, I think he's actually saying 'the mountains of Madrid.'"

There's an Irish rock band, Thin Lizzy. In the 1970s, Pearse participated in poetry readings, which also had music by Thin Lizzy when they were starting out, as a young Dublin band, and they were readings for the anti-apartheid movements because Phil Lynott's father I think was African, and he was a very political guy and was involved in the anti-apartheid movement and they organised readings which had music and poetry, and the music was not only traditional Irish, but also rock music.

So with Pearse and music, it can go anywhere: there's classical, opera, he was interested in... in the 1940s he would go to London because he was interested in some kind of contemporary ballet. So classical music, traditional Irish music, some kind of folk, rock music... He had a really open mind.

-About culture.

Well, about everything, not just culture, but also sexuality, politics... For a long time he had a lover, Alan, lived with him, but he didn't believe in the notion of homosexuality, he believed that every person had the ability to love male or female. He didn't like that label, and he never identified with that label.

I make this point because in terms of music, in terms of art, he had very high standards, so he knew what he liked, and if something wasn't any good, he would say it. But he had a very open mind about everything. It was a real pleasure to get to know him a little and my only regret was that I didn't approach him earlier. Especially because I lived around the corner from him in Rathmines for five years.

-You talked about the poetics of friendship in your book and I've noticed that, in terms of friendship in Pearse's poems, there's always music present, especially in the pubs. Do you think that friendship and music are related in Pearse's poetry?

I think so, very much. This is a complicated question because the poetics of friendship is not a straightforward process. When I talk about the poetics of friendship, and this is something that I really learned by considering Pearse's work, I'm thinking ultimately about the way in which poetry as poetry establishes connections between the self and the other; that could be the self of the poet and the reader, can be the self of the poem if you like and its audience; it can be the idea of the poet when translating a work, establishing

a connection between the original language and the language into which it is being translated, so there's a kind of friendly dynamic that is established between them.

Now, in Pearse's work, friendship is a major theme for him, so many poems are dedicated to individual friends, commemorates individual people he knew, friends along the way... But also, in terms of translation, his first book was *Friend Songs*, translated from Galician-Portuguese. That's a very significant starting point for Pearse Hutchinson, the idea that his first book was, firstly, a work of translation; secondly, that it was focused on this theme of friendship... but friendship in those poems is not just the idea of having an acquaintance, it's also the idea of having a lover, it's both sexual and platonic. So the notion of friendship for Pearse is very fluid, very profound, it's not just a matter of surfaces, but it is also that, because many of the poems do celebrate individuals meeting in various situations, on exchanging good will. And that's actually what it comes down to for him, whether you're talking about individual relationships with people he knew or the larger issues of how culture engages with another. It's about good will, it's about openness. Friendship is about openness and also generosity, so all of these things are there in Hutchinson's understanding of friendship, and this goes back to the first answer: Friendship is for Pearse Hutchinson a condition that can only come about if one is open to the other, whether the other is another individual or another culture or another language. You have to be open, but you also then have to have a sense of generosity, a willingness to give but also to receive, and to engage in that kind of dynamic.

Friendship meant so much for him, especially in the latter years; he didn't go out very much, he didn't leave Dublin very much at all. I called him, Vincent called him, people would telephone him, Tony and many others... He had a huge group of friends all over the world who would telephone him, write him letters... and he was also a great friend, a good friend to his friends. He had a sense of care and he cared about how people would get on even over the last few months of his life when he was in hospital. You know, you go to hospital to see how somebody is doing, but he would always ask how you were doing as well.

-He was very kind.

He was extremely kind but I know he could be difficult, he could be awkward and contrary and cranky...

-But we all have different sides of ourselves.

That is also part of the openness, you show your true self.

In terms of music, *Friend Songs* is an important statement and the notion of the friend as potentially either acquaintance or a lover or other to whom one is drawn but may not have anything more than a bond, and that bond is something that is constantly being negotiated and reinterpreted. One poem that comes to mind is... is it 'Leeds or Amsterdam'?

-'Leeds or Amsterdam,' yes.

I think it's in that poem that he quotes the song 'The Leaving of Liverpool,' a line from that song in particular, 'it's not the leaving of Liverpool that grieves me,' which in the song is followed by the line 'but my darling... [when I think of thee.]' Leaving, leaving his lover. Again, it's that sense of song and friendship. That song can celebrate friendship but can also represent either the end of friendship or the departing of friends. So songs are a good as a way of exploring all of the complexities of friendship.

-In fact, I've noticed that some poems are about being with friends and music is always present in one way or another.

Yes, I think that's part of the Irish pub culture, and I imagine it's also part of the Spanish pub culture, being together... and it might not be formal... If you go to County Clare during the Willie Clancy Summer School, you will hear people will just spontaneously break into music, bonding with music.

But for Pearse, poetry is itself also a form of music, there are lyrics, there's a musical form, and for him, the poetic form is also musical. He was interested as a poet in the physical shape of the poem on the page, but he was also interested in its music, and it needed to have that. He loved the sound, the rhythm, the beat... He would quote stuff, lines, but often not because of what they said but how they sounded, like... some examples... [Giuseppe] Ungaretti, the Italian poet, there's one phrase, I quote it in the interview, 'M'illumino / D'immenso' - he quoted it for the sound of it, for the shape of the words in his mouth.

-Like the poem 'Music' in *The Soul that Kissed the Body*, in which he is amazed by the word ciao said by an Italian girl. I guess that the distribution of the poem, the lines and the space between them... is also because of music.

I think you're absolutely right, it's really interesting to look at how these poems are shaped on the page. Unlike any other poet of his generation, he began in a much more formal vein; he began by writing poems that were very orderly. But later on his sense of order in poetry became very different and in some ways more similar to the kind of things that you might find in musical compositions, which is to say that he had a sense that, I think that with his work you had a sense of words being orchestrated in a page and that they are positioned so that they mirror the expression of their voice. And it's the singing voice that determines the shape of the poems on the page, not some other structure, like a formal structure like for example the sonnet or the villanelle. He's different from many poets; he doesn't perceive the idea of 'in this poem, every stanza will have four lines.' He does that sometimes, sure, but for him is more important that the poems take shape on the page in a way that is true to the original expression of the voice. So there's a very clear relationship, I think.

The idea of orchestration is important, because it's like positioning the poems on the page in a way that, somehow and sometimes, performs the lyric projection. I think there's a very clear connection between them. But there's also, again in the poems, a real delight in the sounds of words. You mentioned the word ciao, there are other words from non-English languages like Irish... It's not polyphony, what it is, actually, is a kind of trans-linguistic openness. [Pearsé] As a poet, his ears were attuned to sounds that were coming not only from English, but also from all these other languages. But he really delighted in the physical sound of a word, and you can see that also in the way the poems are often very pared back. He didn't write long poems. He's a lyric poet with what you might call 'symphonic intention.'

-I have this poem as an example of what we are talking about ['To Bring Posada Back from the Dead,' *The Frost is All Over*.]

Yes, this is the kind of visual orchestration. 'When 44 falls in love / with 21 / When the desert falls in love / with a jungle stream.' These words are positioned like this so that the visual effect brings out, reinforces the sense of the theme, 44 separated from 21, which is represented visually, but also as you read it. This is not one line, there's a gap here, the

gap itself on the page and in the speech expresses the gap that he's talking about, a gap that is not really easy to talk about, especially if you are in that situation, if you fall in love. I like to think of this distribution also as a kind of representation of the jungle stream.

II.II. David McLoghlin

McLoghlin, David. Entrevista por correo electrónico. 22 febrero 2015.

- How would you define Pearse Hutchinson as a person and as a poet?

As a person, Pearse Hutchinson, in my opinion, was a person of principle. Aesthetics were ethics. He was committed to justice, was against racism in all forms; in several of his poems - the Driscoll sequence (Driscoll is a recurrent character in several poems), and in poems about being mistaken for a Jew - he is aware of difference, and the position of minorities. I'm not sure if he has poems that are aware of the situation of Spanish gitanos, or of the Roma people, but he definitely has one about the lower standing of Andalusian immigrants to Barcelona. He deals with all of this with sensitivity and understanding. He was against state oppression, also. He was on the side of the Republic in the Spanish Civil War, of course. Of course he was too young to have seen action, etc., but he knew old Catalan anarchists, who were still living across the border in Perpignan. He himself and his friends were almost kicked out of Franco's Spain - one of his friends shouted "Fuck Franco" to a policeman, apparently. The situation of a foreigner in Spain in the 60s was a balancing act - every few months having to cross the French border in order to renew one's "residencia". Finally, Pearse's politics and ethics combine with his ethics in poems like *The Frost is All Over* - support of minority languages like Irish, galego, Basque, Catalan, and even South American Indian languages becomes, in his poetry, a philosophy of support for the local, the individual, the personal, and also for the non-normative, the strange, the unique, as well as for the non-heterosexual. Pearse himself was bisexual, I believe, and this also was a part of his philosophy.

As a man he was a good person, but could also be difficult. He was very particular about the naming of things - of using the right word for things. He, as a translator and as a poet, his concern for language certainly influenced a slight vein of pedantry in his person - he could be excited and moved by a turn of phrase; but just as well, he was offended by aspects of the modern world. He hated advertising, he hated the word "mobile phone" (it should be "cell phone") and he felt that Irish society was drifting into a kind of globalised-double speak in its language. For him, the kind of way one spoke was an outward sign of either virtue or corruption.

- How would you define his writing style?

I would define his writing style as essentially narrative. It is not modernist, or postmodern; but nor is it particularly conservative. I would say that it is narrative poetry, and he definitely has his place within the canon of 20th century and early 21st century Irish poetry. His work integrates snatches of conversation, overheard remarks whether in English, Spanish or French or German, and he was very particular about using the original phrase and not a translation. I believe I read somewhere that he liked to stay as close as possible to the original draft or first draft of what I wrote. I feel that one of the strengths in his work is this relaxed quality; but I also feel that at times I would have been interested in seeing where his work would have gone if he had put his work through further drafts. This is something in which I'm in two minds - modern Irish poetry since Patrick Kavanagh is at times overly "tight" in the sense of its being a "well made" poem. The well-made poem is one that pays attention to metre, and sometimes to rhyme. Heaney of course is / was a major proponent of it. I feel that, perhaps, one of Pearse's roles in the canon is to loosen things up a little bit. Although it has been mentioned by Heaney and others that Heaney benefitted from Kavanagh's influence - he benefitted from the way Kavanagh loosened things up in terms of trusting one's subject matter in terms of the local Irish landscape - it could be said that Pearse himself also has developed what Kavanagh did.

- Do you think that the use of different languages in Hutchinson's poetry provides musical elements?

I think that Pearse's use of different languages certainly does - you could look at Enriqueta Bru, for example, but the truth is, right now, I don't have the time to go and look up the various poems that could back this up for you. Music in his poems surfaces in various ways. There are situations, for example, for a person is either dancing or playing music, and this action is a direct asserting of the life force of the individual against oppression and / or repression. So that's one of the ways in which music / dance / poetry is directly present in the poems (you could look at that poem in which, in an old Jewish quarter of Europe, an English Jew suddenly turns cartwheels - again, a rebellion against silence or death). The other way is, of course, the way in which you're referring to it - and right now I don't have the time to go and search out those poems. I don't have any of Pearse's books with me in New York.

- How would you describe the relationship between Hutchinson and Galicia?

Well, he didn't write about Galicia much in his own poetry. He wrote about Catalonia a lot more. He had been to Portugal; I think you could look at his introduction to *Done Into English* for some of his attitude. He felt much more complicated about Catalonia than about Galicia. I think this was because he had actually lived there. His feeling about Galicia were mainly literary, or through literature, through the reading he had done of the Cantigas and Rosalia de Castro, and 20th Century poetry. He knew a lot about Galicia - look for example at my interview with him. He felt that there was a kind of nexus-like relationship between Galician and Irish nationalism. He felt a common bond between Galicia, Ireland, Wales, Scotland, Brittany, Isle of Man, Catalonia, the Basque Country. Minority languages were the key, for him. Galicia was a kind of paradise, for him - through his imagination. Of course, this was also through translation - through his translation of Uxio Novenyra, as well.

- In your opinion, what did he find interesting about Galicia?

I think I've answered it above. What interested him was the way there, as in Catalonia, much more people were willing to engage with the minority language than in Ireland. He was interested in the mingling of the Spanish element with the Galician local culture. He liked the folklore, for example.

- Could you provide some information on Hutchinson's literary context?

From what I know, poetry in the 1900s and 20s was strongly influenced by the Celtic Revival and had a strong presence of symbolism and Irish tradition (myths, legends, folklore), whereas Hutchinson's generation proposed a more realistic and social poetry open to modernism and to the world.

His literary context - well, he was part of the McDaid's generation - he mixed with Brendan Behan and Patrick Kavanagh and Myles na Gopaleen, etc etc, in McDaid's pub. He was friends with all the major figures of Irish literature, including Liam Miller of Dolmen Press. He read John McGahern's first draft of the novel *The Barracks*. Pearse read widely in Gaelic and English. He didn't really bring much myth into his work. he was very much interested in the "present moment" in terms of expressing on the page "epiphanies". I think like many of the poets of his generation, like John Montague, etc.,

he was more influenced by Kavanagh than by Yeats. I don't know if Irish poetry was all that open to modernism, actually. Beckett and Thomas McGreevy, as well as Dennis Devlin and Brian Lynch (?) are maybe the only Irish modernist poets. The Irish tradition has always been lyric and narrative. It isn't especially experimental in nature.

McLoghlin, David. Entrevista por correo electrónico. 14 julio 2015.

- Do you know anything about Pearse's thoughts on traditional music? Did he consider it important for Irish culture? And for Literature?

I would think he would have found it inseparable from Irish culture. And, as regards traditional music's importance for Literature - as much as life itself is essential for literature, then traditional Irish music is part of life, and thus important for Pearse as a person and as a writer.

- If we had to label Pearse as a poet, would you say he was a modern poet? Maybe post-modern? Did he look at the Irish literary tradition or was he influenced by tradition?

I would say Pearse is a modern Irish writer. Post-modern? I would imagine that people like Muldoon are postmodern; Pearse is modern, and had connections to other literary traditions that made him different to other writers. Is that modern? I don't know. The form of his work wasn't especially new or ground breaking; his translation practice and the presence of other cultures makes his work very interesting.

So, I'd say he was modern with an interest, like Hartnett, in revivifying tradition. Remember, Pearse wrote in Gaelic also, and for him Gaelic / Irish was extremely important.

- Did he look at the Irish literary tradition or was he influenced by tradition?

He certainly did look at the Irish literary tradition and was influenced by it. He saw himself as part of it. Again, all of his concern with the loss of Irish, with imperialism, all of that was connected for him. Sure, Pearse was Pearse, he was an original poet, but he was part of the Irish tradition and saw himself that way. Then again, he was also probably the most outward looking of the Irish poets of his generation - his translation practice was

reflected in his work in English in his themes and settings - poems set in and about Catalonia, and Spain, and other parts of the world; poems about the fate of the Jewish people, etc.

II.III. Eiléan Ni Chuilleanáin

- Could you tell me about the way he used to write his poems? Did he follow any kind of technique?

I know that up to eight years ago he would use the typewriter and then make corrections on the typescript with pen. Then he could no longer type and never learned to use a computer, probably because his eyesight got worse, so he would write in notebooks. In his last years he would write during the night when he couldn't sleep.

He would annotate books, and I think I could see a connection between some of those annotations and his poems but I would have to see the books again to be sure.

He was recording memories of his youth on a little tape-recorder in his last years, and I think this revisiting of youth spurred him to write certain late poems.

- Did he think about music or musicality when writing his poems?

Several poems are about musicians – friends such as Seán Ó Riada, Justin O'Mahony and Tony McMahon, acquaintances like the old fiddler in the pub, and figures from history such as the piper in Pibroch. He refers in one poem to Mikis Theodorakis, and his singer wife: 'A man in prison freed us with his music/ We sprang to Farandouri'. [The record he and others danced to in my house was one of mine.] And he loved the names of Irish tunes, calling one book 'The Frost is All Over' which is the title of a dance tune. His Gaelic poem on Ó Riada borrows from a Gaelic song, and I remember that when he translated it into English he aimed to keep the rhythm.

- Following the previous question, did music play any role in the composition?

He listened to music all the time but I can't say how it entered into his writing. His poems are about people, they refer to people and to their history and he often uses their names. Late poems mention Bach, Vivaldi, and the people who listen to them. [Vincent Woods may have told you he died listening to music. And when I sang a song in Gaelic to him he beat time because he was too tired to talk.] When I read the line about Farandouri I can hear the music, but that's because I was there. I think he relied on the clear, lively delineation of people to make his poetic point, and their relationship to music is part of that point.

- Was the use of sounds, different languages and the presentation and distribution of the poem his way of blending music and poetry?

Yes I think sounds, the way people spoke certain words – angrily, clearly, loudly, is a definite theme. The boy in a poem in ‘At Least for a While’ repeats what a girl said to him in Spanish; in another late poem he talks about the woman who spoke ‘the word Lover so clearly’.

- Was the magazine *Cyphers* an influence in his poetry?

It was more the other way around, his poetic interests influenced the magazine.

- You say in *Reading Pearse Hutchinson: From Findrum to Fistera* that "The history that concerns Hutchinson is predominantly that of the poor and the defeated". I've noticed that musicians in Pearse's poetry tend to be humble and, consequently, music is related to the working/lower class. Do you think that this is true and that there is a relationship between music and social classes?

In Ireland traditional music has often been preserved by poor people, in poor areas of the country, where it has been closely associated with the Gaelic language. The great singer Darach Ó Catháin whom he knew in Leeds had emigrated and worked as a labourer. And in Scotland whose history was so important to him the Gaelic language and music belonged to the defeated Jacobites.

- Another thing that I've noticed was the presence of pubs as places where music is played and stories take place. Did he consider the pubs places of popular culture?

Up to an advanced age, he drank a lot, often met people in pubs by choice but also sometimes found them rough and intimidating. Until about 1990 most of us spent a lot of time in pubs, and they were places where one met writers, artists, lawyers, academics and civil servants – so not only popular culture.

II.IV. Jorge R. Sagastume

-Uno de los aspectos que llaman la atención de la poesía de Hutchinson es la inclusión de otras lenguas (irlandés, italiano, español...) que, en contraste con el inglés, aportan musicalidad al poema gracias a sus palabras, pronunciación o fonemas. Un ejemplo de esto es el poema "Music" (*The Soul that Kissed the Body* 109-111), donde Hutchinson se maravilla de la sonoridad de la palabra italiana *ciao*. ¿Qué elementos, en su opinión, hacen que se considere una lengua musical? O dicho de otra forma, ¿se puede hablar de musicalidad en términos de una lengua?

La música puede ser atónica y no por ello deja de ser música. En primer lugar, creo yo, usted necesita definir qué es la musicalidad; o mejor dicho cómo utiliza usted el término musicalidad en su tesis. Según yo veo las cosas, toda lengua es musical y depende de quién la juzgue; o mejor dicho depende del entorno del que la juzga. En el caso de Pearse, la inclusión del irlandés, italiano y español en su poesía, según él, no tiene tanto que ver con la musicalidad sino con la habilidad de comunicar ideas que son, de cierta manera, privativas a cada lengua. Como usted lo sabrá, Pearse hablaba perfectamente tanto el inglés como el irlandés, tanto el italiano como el español. Y no sólo que hablaba estos idiomas sin dificultad alguna sino que además conocía en profundidad la cultura de muchas regiones donde se habla cada una de estas lenguas. Al decir cultura me refiero a que Pearse conocía muy bien el arte, la música, la literatura, la política, la historia, y la gente. Además, como también usted lo sabrá, Pearse era traductor de estos idiomas tanto al inglés como al irlandés. En una ocasión conversando con Pearse hablamos sobre el tema del significante/significado y cómo ciertas palabras, o significantes, se acercaban más al significado en algunos idiomas que en otros: de allí, en parte, su inclusión en algunos de sus poemas: ciertas ideas no se transmitían exactamente en inglés, por ejemplo, y sí en español.

-En relación a esto, ¿cree que la musicalidad de una lengua puede transmitir intenciones, sensaciones o connotaciones, como si de una composición musical se tratara?

Una vez más ¿qué quiere usted decir con musicalidad? De todos modos la lengua siempre transmite intenciones, sensaciones o connotaciones. Para mí todo es lenguaje. No existe una diferencia fundamental entre la metáfora y el lenguaje de la ciencia, historia, o de la música (para mencionar algunos); todo lenguaje es una metáfora de una cierta realidad.

La metáfora reúne en sí misma todas las posibles interpretaciones que de ella se puedan hacer, pero ninguna explicación es suficiente para explicar la metáfora. Una nota musical, por ejemplo, no difiere en nada de una letra, digamos la letra 'a' por ejemplo. Sin embargo, todo lenguaje (incluido el musical) está lejos de ser un medio entre el ser y la realidad que lo rodea: el lenguaje es en sí una entidad aparte. Sabemos muy bien que la realidad que nos rodea se mantiene ajena a la opinión que de ella tengamos: existe en sí, y somos nosotros los humanos los que queremos explicarla; lo hacemos a través del lenguaje que en sí no se asemeja en nada a la realidad.

-A nivel de contenido, observo que Hutchinson se basa en canciones tradicionales irlandesas u otros aspectos culturales para elaborar sus poemas. "The Kid on the Mountain" (*Climbing the Light*, 15) parte de una danza tradicional irlandesa, "Amhrán Bréagach" (*The Soul that Kissed the Body*, 77) se escribe a partir de un tipo de canción fantástica irlandesa, las llamadas "Songs of Lies," y una serie de poemas podrían enmarcarse dentro de las denominadas *caoineadh songs* o canciones de lamento e indignación, también irlandesas. ¿Qué opinión le merece el recurso cultural como base para la creación literaria? ¿Podría facilitarme cierto *background* o información en este aspecto?

A través de conversaciones con Pearse al respecto, he llegado a entender que para él todo fue una excusa para escribir: sea algún aspecto cultural, sea una noticia policial, sea una canción o una emoción. En los poemas de Pearse todo su entorno (físico, emocional, de lectura, etc.) fue un recurso literario. Hasta el jardín que se ve desde la ventana del descanso de la escalera de su casa, y el juego de una niña que ya dejó de ser niña, se convirtió en poema. La clave, para él (como para muchos otros escritores), era poder crear una imagen que sirviera de metáfora para la gran mayoría de los lectores: más que querer el poeta transmitir algo en particular que él sintiera o pensara en su momento, su interés residía en poder llegar al lector a través de una metáfora con la que la mayoría se identificara. Para Pearse lo que él quería decir en un poema dejaba de tener importancia a partir del momento que el poema se publicaba.

II.V. Vincent Woods

Woods, Vincent. Entrevista personal. 24 octubre 2013.

“[...] they performed together many times in Ireland and Germany, in Bremen. Some concerts were recorded, Tony played and Pearse read. I think those recordings have an incredible sense of rhythm, in fact he had a very musical ear... He would read according to the rhythm, the beat of music. Music was terribly important to him. He listened to music all the time, he listened music everyday... He had a big collection of cassettes, LPs and CDs, so he made that transition... I know he got an enormous inspiration from music, and he was very generous in sharing music with other people... he would tell me about music, he would buy music for other people, he would bring music from Spain, Italy... When he was living in Leeds he brought music from Ireland...”

- Did Pearse tell you why music was so important for him?

I don't recall him ever describing why music was so important... it simply was important. It was obvious from the way he spoke, the way he wrote and the way he lived. I remember he described traditional music in Ireland as “one of the glories of Irish life and culture”. He was very serious about that. He probably knew more about music than anyone else that I've met in my life and wore that knowledge very lightly. He knew classical music really well and of course the music of Ireland.

For Pearse, and I'm sure that he has written this somewhere, music and poetry were twins, intimate and connected, two dimensions of the same power, and that would be true in early Irish culture, poetry and music as one. Of course, Pearse was very knowledgeable of Gaelic culture, so he carried that knowledge of music as a primary impulse towards poetry. This can be heard in his radio programmes.

When the funeral services took place, Tony McMahon played; a friend of mine, Neal **Neil** Mulligan, played; an Irish singer sang... So music and poetry were blended again, in life and death.

- I think that's connected with one thing that I've noticed in Pearse's poetry: Music is present in everyday life, like the soundtrack of life. It is present for example when he's describing what he's doing in a pub.

Absolutely, that's a very good way of putting it. Being here in a pub I can tell you there's a great story about Pearse drinking in a pub in Leeds, and there was this great Connemara singer, Darach Ó Catháin, singing a song in Gaelic. Darach had very dark skin, he could be from Pakistan, and he was singing and the English barman told him to stop singing saying: "We don't want Pakistani music here," thinking he was from Pakistan. There was a cross-cultural misunderstanding, but what he'd be most angry about would have been the barman stopping the music, it was obscene for him. He has several poems about that...

- 'Leeds or Amsterdam.'

Exactly, "thinking how musical / Ireland would be". Pearse was so happy around music and in the company of musicians.

I think he was puzzled by the more modern separation of music and poetry in Irish culture. There was a time when music and poetry were so often side by side, musicians and poets would work together, play together, read together... But they became very separate worlds and it's quite rare to have poetry and music together, which I think is quite a change.

I think the more you read Pearse's prose writing, the more you will see that music was his lifelong obsession, I would say that he would carry music very vividly in his head, it was like another language to him, and he loved to mix languages, he would move from English to Catalan, to Italian, to Spanish, to Irish... Even in his last months in hospital he was so happy when somebody to speak in Irish with or Italian with, I know in his mind he spoke this language, but I think also in his mind he carried music and songs... I think music really sustained him; it really helped to keep his spirits up at times when he might be weakened by other things in life.

- Do you think that the fact of mixing languages, like English and Italian, was a way of taking music from language or expressing music through language?

I think so, yes, and you can see it in a lovely poem about an encounter with a little girl in Italy...

- Yes, ‘Music.’

Yes, she says ‘ciao’ and when Pearse read that you could hear the music of the language, the music of Italian in his English and his rendering of that memory. I think he was constantly aware of the music in the nature of language, the musicality of language, and that was something he liked, he was an incredibly listener, and I think he also perceived ugliness in music, he was really upset by music out of tune or badly played. I don’t think he was a perfectionist, but he had a very tuned ear although he didn’t sing, and he knew that and he would, for example, read very precisely and with a real sense of music.

- Could you tell me the pubs Pearse would go? Did he compose poems in pubs?

Here in Dublin I know that in his youth he would go to literary pubs like the Bailey, the Oval, the Palace... well, a lot of pubs. And in his own area in Rathmines, Slattery’s.

I don’t know... I imagine he’d write at times in pubs, but I think that most of the time he’d write quietly, alone, at home, long after he left the pub. I think he absorbed everything from the pub and carried it, and made his poetry in solitude. And when you look at some of his notebooks, because he left some notebooks which are very specifically dated, like March the 11th 2009, 4.33 a.m., so we know that Pearse was sitting up on his own in a room writing at 4.30 in the morning.

Certainly, the pub was a centre of social life and company and conviviality, and I think Pearse had a lot of stories about pubs and bars around Europe, he loved a good pub, but I suspect that most of the time the poetry was made quietly, away from the pub.

- One of the things that fascinate me from Irish culture is the sense of place. I guess music is part of it, isn’t it?

Music is a big part of the sense of place and Pearse was very conscious of that. He was passionate about the importance of place, the importance of local identity as well as national identity and the importance of languages within culture, as he always emphasised the importance of regional languages within a larger state. Similarly, he was passionate about music from particular localities; he loved the music of County Kerry, County Claire, Roscommon, he loved the traditional singing *sean-nós* from Connemara in Galway... He had almost an instinct to link music to landscape, music that came out from

that certain landscape. And he was, of course, passionate about the music of Scotland; I guess we should never forget the importance of Scotland in his identity: his childhood, his parents... There was a Scottish singer, Jeannie Robertson, Pearse loved her singing... and another wonderful Scottish singer-woman called Jean Redpath, he would play over and over and over once when he found her voice...

He has written a good deal about music and identity, landscape, and probably the best way to answer you is to give you some of those writings.

He was so passionate about the work of Seán O' Riada and he would have been at all those early concerts of O' Riada in the Gaiety. He knew Seán O' Riada.

- He even writes a poem about him.

Yes, he was very fond of him. Obviously Caitlín Maude, another great singer from Connemara. Pearse loved her, and she loved him. One of their greatest links was again music... music within the context of place! She was very passionate about her place in Connemara and Pearse would understand it and support it.

- So Pearse relates music to landscape. I've noticed he also relates music to social classes, especially the lower classes. Musicians tend to be very humble.

Yes, I think Pearse was very conscious of social classes, discrimination and discrimination against musicians, not only in Irish culture, but in British culture and in Scotland also, that would have made him very angry. He knew how hard it was for somebody to make a living as a musician because some of his friends were musicians. Again, Pearse would have known the great tradition in Ireland of somebody like Turlough O' Carolan travelling from house to house with patrons to really look after. Pearse saw Ireland before the Revival, the Great Traditional Music Revival of the 1960s. He knew the situation of music and musicians and he would be very angry about it.

I think some of the greatest friends of his life, like Justin, would all have known how hard it was at times to carry music and with integrity and feel rewarded for it, and Pearse would have known that... I wish I had known them in those days, when he organised those poetry and music evenings. Tony McMahon would tell you that Pearse had a very loud

voice and would shout at people who were talking while musicians were playing, trying to shame them, for both the music and the poetry, as a sign of respect to musicians.

- In some of the poems music seems an element of the soul, like if it was related to moods, music as a vital element. ‘Leeds or Amsterdam’, for example, in which an old man screams in anger “give me the music” and thanks to it feels relaxed again. This goes back to the idea of the importance of music, not only for your life, but also for your soul.

I truly believe that music was an essential part of Pearse’s own soul, that it was a spiritual element for him. I think it helped him to carry on through life. He expressed it so eloquently and quietly at times in poems like the one you’ve mentioned. And there were times where he would sing quietly, actually he could sing in tune, and I think he probably sang to himself, in Gaelic. But I do believe that music was the spirit for him, all music was his soul, and that’s another reason why it makes me happy to think of him leaving this life on the wings of Bach and Vivaldi.

- What kind of music would he play in his radio show?

He actually played a lot of Irish songs and traditional music and the *sean-nós* music from Scotland, from Wales... Tony McMahon helped to choose the music for the program.

- I’d like to ask you about the criteria he used for choosing one song over another.

You should ask Tony about it, because I think he chose the music for the radio show. Pearse made the scripts and read them, delivered brilliantly, but I think Tony chose the music.

- Just to finish, the way Pearse wrote the poems... not only the rhymes or formal elements, but also the distribution of the lines, its position... it’s very musical too.

Yes, the words on the page...

- Exactly... the lines are written like music, when you read them you make different pauses and rhythms... Was that made on purpose? Was that because of music?

I think it was because of rhythm and emphasis, and I guess music. Pearse didn’t read music but in constructing his poems and in shaping them on the page, he was very clear about why he did it and the effect he wanted them to have. He read his poems in a very

particular way and the ending of lines, the beginning of lines, the space between them... were essential to the way he read and it was almost like his own way of writing... yes, the form of music, the form of emphasis and rhythm. He was angry when someone read one of his poems in the wrong way. He was very clear about the way they had to be read.

He loved the shape of a poem on paper, because he also had an incredibly strong visual side. For me, the visual is linked to the music and poetry. As a boy, Pearse wanted to be a painter and he made beautiful drawings and paintings from very early on. I would be very surprised if there is not any music on those. [Music, painting and poetry] come from the same instinct.

Entrevista por correo electrónico. 13 julio 2014.

- Why did you choose the title *Listening to Bach*?

I chose the title *Listening to Bach* because I knew it was the perfect title for this collection as soon as I read the poem *Listening to Bach* in the notebooks of new, unpublished poems after Pearse's death. Pearse had shown me his notebooks in the last years of his life and had devised a system to indicate that a draft was ready for publication ('AV' – Approved Version). The title *Listening to Bach* had a direct and poignant connection to the poet's death: the day before he died I asked Pearse if he would like to have music in his hospital room; he said 'yes' and said 'not vocal – Bach or Vivaldi, but not 'The Four Seasons'.' I bought a cd player and a number of cds including Bach's Cello Suites played by Pablo Cassals. The music of Bach was playing in the last hours of Pearse's life and as he passed from life.

- Which were the criteria used to choose the poems included in this collection? Or in other words, why those poems and not others?

EiléanNíChuilleanáin and I made a long-list of unpublished poems from the notebooks and sent these to Pearse's publisher, Peter Fallon at The Gallery Press. Our priority was to make a book that would reflect the themes and concerns that had occupied Pearse in the years since the publication of *At Least for a While*. We reduced a selection of about 70 poems to those contained in *Listening to Bach*. Some of the poems we chose to exclude seemed unfinished or incomplete and we felt that their publication would not serve

Pearse's reputation as a poet of rigour who had a very clear view about what constituted a 'finished' poem and one deemed fit for inclusion in a collection. The three of us (Eiléan, Peter and I) worked very closely to make the final selection, to make a book we hope Pearse would be proud of.

- Do you think this collection summarises Hutchinson's body of work?

I don't think *Listening to Bach* summarises Hutchinson's body of work but I think it reflects many of the abiding themes in his work – love, language, justice and injustice, memory, the power of naming, music, friendship and sexual love. There is a great strength of perspective in the poems: the perspective of an old man looking at life, remembering love and lovers, honouring moments and friendships, acknowledging the power of language and music, making a testament to his place in life, a mark, a 'stain on silence'. I believe *Listening to Bach* is a tremendously important collection of poems and an invaluable part of Pearse Hutchinson's body of work. It will be augmented by a new collection of his poems in Irish and a new collection of his translations into English.

III. Transcripciones del programa *Óró Domhnaigh*

SLOGADH: CÍOL NA NÓIS

SLO. 005

Young people playing live with the tradition rising in them. There's a delicate, soulful rendering of *Caide sin don Te sin*, and the stirring martial tones of *Mairseail Bhrian Boru*. Muireann Ní Bhrolchain has one of the finest young sean-nos voices, and you'll no doubt recognize Suzanne as a version of the famous Leonard Cohen song. It's good to hear the young people enjoying it.

ALBERT FRY: FATH MO BHUARTHU

GL 16

Albert's gentle, lilting voice is just right for these songs. Rejected love is the piercing pain of Fath mo Bhuartha, one of the classics of Gaelic song. Maili na gCuach treats of lost love. The edge of grief in the voice is perfect, and the guitar is unobtrusive, played well and gently.



Puerta de Findrum, el hogar de Pearse Hutchinson (foto cortesía de Michael Augustin)

